Digitized by Google

4ª. = 4326.

86-2.09
Schola

Digitized by Google

140 – 5.

~~122-1, n. 42,562.~~

Digitized by Google

Digitized by Google

Geſchichte

der

dramatiſchen Literatur und Kunſt

in Spanien.

Zweiter Band.

Digitized by Google

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
5325074010
b23702874
i35248129

Digitized by Google

R° 168053

86-2.09
Sch 1a
FA
7750

Geschichte

der

dramatischen Literatur und Kunst

in Spanien.

Von

Adolph Friedrich von Schack.

Zweiter Band.

Berlin.
Verlag von Duncker und Humblot.
1845.

Digitized by Google

Druck von Carl Horstmann in Frankfurt a. M.

Digitized by Google

Inhalt

des Zweiten Bandes.

Drittes Buch.

Die Blüthenperiode des ſpaniſchen Theaters.

Erſte Abtheilung.

Das ſpaniſche Theater zur Zeit des Lope de Vega.

Seite

Einleitende Bemerkungen über das Zeitalter des Lope de Vega 3

Blüthe der Poeſie in dieſer Periode 45

Zuſammenſtellung der ſpaniſchen Bühne mit der engliſchen 53

Anfangs- und Endpunkt der Glanzperiode des ſpaniſchen Theaters 63

Umgeſtaltung des ſpaniſchen Schauſpiels im Beginn dieſer Periode 71

Charakteriſtik der verſchiedenen Gattungen ſpaniſcher Theaterſtücke 73

I. Comedias 73

Metriſche Form derſelben 82

Comedias de capa y espada 96

Comedias de Teatro oder de ruido . . 97

Digitized by Google

Seite

Comedias de Santos 100
Burlescas 100
Fiestas 100
Comedias de Figuron 101
II. Autos 102
Autos sacramentales 103
Autos al nacimiento 103
III. Loas 105
IV. Entremeses 107
Berichte französischer Reisenden des siebzehnten Jahrhunderts über die dramatischen Vorstellungen, denen sie in Spanien beigewohnt 109
Decorationen und Maschinerie auf den spanischen Bühnen 118
Costüm 126
Scenischer Apparat bei der Darstellung der Autos . . 128
Verbot der Schauspiele im Jahre 1598 132
Wiederaufhebung dieses Verbots im Jahre 1600 . . 133
Einzelheiten über das Theaterwesen dieser Zeit . . . 136
Lope de Vega 152
Die Zahl seiner dramatischen Werke . . 205
Seine „Neue Kunst, Comödien zu machen" 216
Allgemeine Charakteristik seiner dramatischen Kunst 230
Classification seiner Comödien und specielle Betrachtung derselben 263
Seine Autos 393
Seine Entremeses und Loas . . . 415
Die Theaterdichter von Valencia 417
Francisco Tárrega 420
Gaspar Aguilar 423

Digitized by Google

Seite

Ricardo de Turia 426
Carlos Boyl, Miguel Beneyto und Vicente Adrian 427
Guillen de Caſtro 428
Sein Cid und Vergleichung deſſelben mit dem Cid des Corneille 430
Der Doctor Ramon 450
Antonio de Galarza 450
Gaspar de Avila 451
Miguel Sanchez 452
Mira de Meſcua 455
Luis Velez de Guevara 469
Andere Dramatiker dieſer Zeit 492
Meria de la Cerda 493
Damian Saluſtrio del Poyo 493
Hurtado Velarde 494
Juan Grajales 495
Joſef de Valdivieſo 497
Andres de Claramonte 501
Andere Theaterdichter aus der Zeit des Lope de Vega . 503
Kritiſche Oppoſition gegen das ſpaniſche Nationalſchauſpiel 505
Andres Rey de Artieda 507
Francisco Cáscales 509
Chriſtoval de Meſa 511
Eſtevan Manuel de Villegas . . 512
Bartolomé Leonardo de Argenſola 513
Chriſtoval Suarez de Figueroa . 514
Entſchiedener Sieg der Nationalpartei über die Claſſiciſten 535
Diego Ximenez de Enciſo 536
Juan Perez de Montalvan 540

Digitized by Google

Seite

Tirso de Molina 552
Seine Apologie der spanischen Comödie . 556
Seine dramatischen Werke 562
Alarcon 608
Felipe Godinez 627
Luis de Belmonte 630
Rodrigo de Herrera 639
Andere Dramatiker derselben Zeit 640
Der Italiener Fabio Franchi über das spanische Theater. 645
Bemerkungen über die spanische Schauspielkunst . . . 655
Die berühmtesten Schauspieler aus der Zeit des Lope de Vega 663
Ueber die Verbreitung spanischer Theaterstücke im Auslande 678

Drittes Buch.

Die Blüthenperiode des Spaniſchen Theaters.

Erſte Abtheilung.

Das Spaniſche Theater zur Zeit des Lope de Vega.

Die ſpaniſche Literatur hatte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die beiden Stadien der Poeſie zurückgelegt, welche der vollen Entwicklung der dramatiſchen vorauszugehen pflegen. Auf die epiſche Dichtung, die in den Ritterromanzen ihren Kreislauf beſchloſſen, auf die Lyrik, die ſich in den Liedern der Cancioneros wie in den Werken des Boscan, Garcilaſo, Herrera, Luis de Leon und Anderer in reichſter Blüthenpracht entfaltet hatte, mußte, allem Vermuthen nach, die allſeitige Ausbildung der dritten Grundform der Poeſie folgen. Was bisher auf letzterem Gebiete geleiſtet worden war, hatte mehr nur ein anerkennungswerthes Streben nach dem genannten Ziele, als die wirkliche Erreichung deſſelben gezeigt; es war wichtig, inſofern es das Ringen nach einem nationalen Drama und die ſtufenweiſe Entwicklung der Kunſtelemente zu einem ſolchen darſtellte, konnte aber an ſich noch für keine ſelbſtſtändige und reichhaltige dramatiſche Literatur gelten. Erſt der nun zu betrachtende Zeitabſchnitt, der mit dem letzten Decennium des 16. Jahrhunderts anhebt, war durch einen Verein begünſtigender Umſtände befähigt, den Spaniern dieſen unſchätzbaren Beſitz, mit ihm den einer vollſtändigen poetiſchen Literatur zu verleihen. Dieſe Umſtände, die, wie

sie allein den hohen Flor des spanischen Theaters möglich gemacht, so auch auf dessen Gestaltung im Einzelnen den allerbestimmtesten Einfluß geübt haben, müssen nun zunächst zur Sprache kommen, und sie werden hier füglich noch mit anderen in Verbindung gebracht, die zwar mehr nur zur allgemeinen Characteristik des Zeitalters zu gehören scheinen, allein mittelbar wiederum in Beziehung zum Drama treten und für das Verständniß des letztern nicht außer Acht zu lassen sind. Zugleich muß Verschiednes nachgeholt werden, was der Zeit nach zwar rückwärts liegt, aber seiner Wirksamkeit nach dieser Seite hin erst jetzt im ganzen Umfange Bahn bricht und überhaupt ein erklärendes Licht auf die Erscheinungen der folgenden Perioden wirft.

Die spanische Nation hatte ein Jahrhundert voll gewaltiger Anstrengungen und Heldenthaten, zu denen die Geschichte vielleicht keine Parallele darbietet, hinter sich; durch eine ununterbrochene Reihe glorreicher Erfolge war sie zur höchsten Stufe der Macht und des Glanzes emporgestiegen; in drei Welttheilen prangten ihre Trophäen; von Neapel und Mailand, den afrikanischen Küsten und dem griechischen Archipel, ja selbst dem Erbfeinde der Christenheit, der durch sie den ersten bedeutenden Schlag erhalten, ward die Ueberlegenheit ihrer Waffen anerkannt; jenseits des Oceans endlich waren unermeßliche Länderstrecken durch Unternehmungen von beispielloser Kühnheit unterworfen worden. Der bekannte stolze Ausspruch des spanischen Monarchen war mehr als eine bloß ruhmredige Phrase; gleich ausgedehnter Besitzungen, gleich ergiebiger Hülfsquellen konnte sich kein anderer Herrscher in Europa rühmen.

Seit dem Zuſammenſchmelzen der verſchiednen Staaten auf der Halbinſel in eine Monarchie hatten die Spanier ſich mehr und mehr gewöhnt, ſich als Glieder Einer großen Nation, als durch gemeinſame Intereſſen und dieſelbe hohe Beſtimmung verbunden zu betrachten; und die glänzenden Erfolge dieſes Gemeingeiſtes gaben ihrer Ehrliebe und ihrem Patriotismus den höchſten Schwung. Stolzes Bewußtſein und kühner Unternehmungsgeiſt erfüllten das ganze Volk. Der unruhige Sinn des Adels, der früher in Parteikämpfen und inneren Zwiſten getobt hatte, wandte ſeine Kampfluſt jetzt dem Dienſte des Vaterlandes zu. Nach dem glorreichen Kampfe um Granada war zwar die Bahn geſchloſſen, die dem kriegeriſchen Thatendrange im Inneren des Landes offen geſtanden hatte; zur nämlichen Zeit aber hatte ſich demſelben Triebe ein ungleich größeres Feld aufgethan. Die endloſen Zonen der neuen Welt wurden die Schauplätze von Thaten, die in ihrer beiſpielloſen Kühnheit alle Fictionen der Ritterromane zu überbieten ſchienen; dorthin ſtrömte die ritterliche Jugend, und dieſelbe Bahn des Ruhmes, die zu königlichem Glanz führen konnte, ſahen, wie genug Beiſpiele zeigten, ſelbſt Leute des geringſten Standes vor ſich geöffnet. Wurden nun die edleren Motive zu den Thaten der unermüdlichen Conquiſtadoren auch mannigfach durch niedere Triebfedern und Leidenſchaften verdunkelt, ſo führten dieſe Unternehmungen doch der caſtilianiſchen Krone unermeßliche Hülfsquellen zu, während ſie den ſpaniſchen Namen in den Augen von ganz Europa mit einer ſtrahlenden Glorie umgaben.

Schon unter der Regierung Ferdinand's und der Iſabelle war der Wohlſtand und Reichthum des Landes in

wunderwürdigem Maaße gestiegen, so daß sich nach zuverlässigen Angaben die Kroneinkünfte am Schlusse derselben auf eine dreißigmal höhere Summe beliefen, als bei deren Beginn [1]). Durch einen weit ausgedehnten Handel wuchs der Reichthum der Nation von Jahr zu Jahr. Die Manufacturen und Fabriken Spaniens versorgten halb Europa mit Wollen- und Seidenzeugen, mit kunstreich gefertigten Waffen und Silberarbeiten; in Sevilla allein waren um die Mitte des 16. Jahrhunderts 130,000 Menschen, mehr als jetzt seine ganze Bevölkerung beträgt, mit Manufacturarbeiten beschäftigt [2]); und über tausend Kauffahrteischiffe führten diese Erzeugnisse der Industrie nach allen Richtungen der Erde hin aus. Ein spanischer Agent oder Consul fehlte auf keinem der bedeutenderen Handelsplätze des mittelländischen und der nordischen Meere [3]). In Folge einer sorgfältigen Agricultur war die Natur nicht minder ergiebig an Producten, als der menschliche Kunstfleiß; alle Arten Getraide, Oel, Wein und Südfrüchte gedieben in solcher Menge, daß sie nicht allein für die Bedürfnisse der Landesbewohner ausreichten, sondern auch noch

[1]) Memorias de la Academia de la Historia, T. VI. Ilustr. 5. — Prescott History of the reign of Ferdinand and Isabella. T. III. pag 484

[2]) Campománes, Discurso sobre la Educacion popular de los Artesanos, T. II. p. 472. — Bernardo Ward, Proyecto económico sobre la poblacion de España, T. II. c. 3. — L. Marineo, Cosas memorables. Alcalá, 1539, pag. 11 und 19. — Navagiero, Viaggio fatto in Spagna et in Francia (Vinegia, 1563) fol. 26 und 35.

[3]) Campománes, II. 140. — Pragmaticos del Reyno, fol. 146. — Turner, History of England, Vol. IV. p. 90.

das Ausland versorgen konnten. Und ebenso wie die Felder mit ihren wohl bestellten Aeckern und ihren zahlreichen Weilern und Gehöften, zeugten der Glanz und die Pracht der spanischen Städte von der Blüthe der Nation, deren Gemeingeist und Schönheitssinn sich in den großartigen öffentlichen Bauten, die hier zu den ehrwürdigen Monumenten vergangener Zeit hinzukamen, unvergängliche Denkmale setzte. Toledo, die alte Hauptstadt des Gothenreichs, mit dem Wunderbau ihrer Kathedrale und ihren gewaltigen, noch im jetzigen Zustande des Verfalls Staunen erregenden Palästen; Burgos, die Wiege des Cid, mit seinen gothischen Zinnen und Thürmen; das reiche Barcelona, in dem Glanz seiner öffentlichen und Privatgebäude keiner der italienischen Städte weichend; das schöne Valencia, auf seiner reizenden Huerta wie eine Königin auf Rosen gebettet; Córdova, die alte Stadt der Chalifen, das goldene Thor, durch das sich die Künste und der Luxus des Orients über das Abendland ergossen hatten; Granada, das Zauberschloß der Romantik, das westliche Bagdad, mit der Glorie seines Alhambra, Generalife und Albaycin, und seiner herrlichen Vega, von eisbekrönten Bergen eingefaßt, wie ein kostbarer Edelstein; Sevilla endlich, der Stapelplatz der Amerikanischen Reichthümer, die erste Handelsstadt in Europa, ihre Quais von Fremden aller Nationen wimmelnd und unter der Wucht des Goldes seufzend, ihr riesiger Dom, der großartigste Tempel der Welt, mit dem schlanken Thurme der Giralda stolz über dem Spiegel des Guadalquivir emporragend — das waren die herrlichsten unter den mannigfaltigen Zierden der schönen Halbinsel. Das 16. Jahrhundert steuerte zur Verschönerung dieser

Städte durch Kirchen, Paläste, Aquäducte, Springbrunnen und Gartenanlagen mehr bei, als irgend eines der vorhergehenden, und die durch Verbindung mit deren Mutterlande vermittelte Bekanntschaft mit der neuerwachten italiemischen Kunst trat hinzu. um diesen Aufwand zu regeln und dem Sinn für einfach edle Formen unterzuordnen. Unmittelbar an die erhabensten Bauten im germanischen Styl, der sich hier länger in seiner Reinheit erhielt, als in den meisten Ländern, schlossen sich daher gleich großartige und edel durchgebildete Werke der modernen, auf Wiederaufnahme der antiken Formen gegründeten Architectur. Unter ähnlichen Einflüssen nahmen zugleich die Künste der Malerei und Sculptur einen mächtigen Aufschwung; zahlreiche junge Spanier, deren einige auch in der italienischen Kunstgeschichte genannt werden, wanderten in die Werkstätten des Michel Angelo, Leonardo und Raphael, um den dort erlernten neuen Kunststyl in ihre Heimath zu verpflanzen; und die Schulen von Valencia, Sevilla und Toledo waren schon im 16. Jahrhundert reich an trefflichen Meistern, welche die hohe und eigenthümliche Blüthe der spanischen Kunst im folgenden vorbereiteten [4]).

Zu noch höherem Flor, der sogar die Blicke des Auslandes auf sich zog, hatten sich Wissenschaft und Gelehrsamkeit entfaltet. Vorzüglich ward das Studium der classischen Sprachen und Literaturen mit ungemeiner Regsamkeit gefördert und außer Italien hatte kein anderes Land mehr verdienstvolle Gelehrte dieses Fachs aufzuweisen, als

[4]) S. das Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España, por J. A. Ceau Bermudez. Madrid, 1800.

Spanien. Es genügt, die Namen des Arias Barboſa, Nuñez de Guzman Vives, Olivario, Johann und Franz Vergara zu nennen. Der Ruf dieſer Männer war ein europäiſcher und ihre Verdienſte um die Alterthumswiſſenſchaften allein rechtfertigten den Ausſpruch des Erasmus, der Zuſtand der Gelehrſamkeit und der Studien in Spanien ſei ein ſo blühender, daß er den cultivirteſten Nationen in Europa Bewunderung einflößen und zum Vorbilde dienen könne [5]). Die Univerſitäten von Salamanca, Alcalá, Sevilla, Toledo und Granada wimmelten von lernbegierigen Jünglingen, die der weitverbreitete Ruf dieſer Anſtalten nicht allein aus allen Provinzen Spaniens, ſondern auch aus Italien, Deutſchland und den Niederlanden herbeizog. Salamanca allein zählte ſiebentauſend Studenten, Alcalá kaum weniger. Die mächtig erwachte wiſſenſchaftliche Begeiſterung riß ſogar das andere Geſchlecht mit ſich fort; und an mehreren der genannten Hochſchulen waren wichtige Lehrſtellen von Weibern beſetzt [6]). Daß neben den claſſiſchen auch die andern Studien mit Erfolg cultivirt wurden, kann für die Geſchichte der Name des Mendoza, für die

[5]) Ad Franciscum Vergaram (1527): Hispania vostra quum semper et regionis amoenitate fertilitateque, semper ingeniorum eminentium ubere proventu, semper bellica laude floruerit, quid desiderari poterat ad summam felicitatem, nisi ut studiorum et eruditionis adjungeret ornamenta, quibus aspirante Deo paucis annis sic efflоruit, ut caeteris regionibus quamlibet hoc decorum genere, praecellentibus vel invidiae queat esse vel exemplo. — Erasmi epistolae, pag. 977. S auch pag. 755.

[6]) Mem. de la Academia de Historia, T. VI. Ilustr. 16. — Lampillas, Letteratura Spagnuola, T. II. p. 382 ff., 792 ff. — Marineo, Cosas memorables, fol. 11. — Semanario erudito, Tom. XVIII.

Jurisprudenz der des Montalvo beweisen. Um die große Anzahl von Werken, die in allen Bereichen der Literatur hervorgebracht wurden, in's Publicum zu bringen, war die Buchdruckerkunst ungemein thätig, und Spanien zählte im 16. Jahrhundert mehr Pressen als gegenwärtig [7]).

Um den Ausgang des 16. Jahrhunderts beginnt nun freilich das glänzende Bild der spanischen Volkswohlfahrt, welches die Regierungen der Isabella und Karl's V. darboten, sich in mancher Hinsicht zu trüben. Philipp II war der erste in jener langen Reihe von Monarchen, welche durch ein engherziges und verkehrtes Regierungssystem das Wohl ihres Reiches untergruben. Sein finsterer Glaubenseifer und seine unersättliche Herrschsucht ließen ihn in dem Verlust eines der köstlichsten Edelsteine seiner Krone und in dem Untergang der Armada schon Vorspiele künftiger noch tieferer Demüthigungen der spanischen Größe erblicken. Im Innern zertrümmerte er mit der Aragonischen Verfassung die letzten Reste bürgerlicher Freiheit. Das Werk der Unterdrückung und Entmächtigung, das sein unbeugsamer Willenstrotz begonnen hatte, wurde durch die Ohnmacht seiner Nachfolger, willenloser Spielbälle in den Händen treuloser Günstlinge, noch wirksamer gefördert. Die Verderblichkeit dieses Herrschsystems ist oft und mit den grellsten Farben geschildert worden, und seine zerstörenden Einflüsse liegen in dem späteren Ruin des Landes zu offen am Tage, als daß es sich irgend beschönigen ließe; aber man darf wohl vor der Uebertreibung in jenen Darstellungen warnen. Despotismus und Gewalt-

[7]) Clemencin, Elogio de la Reyna Isabel. — Mendez Typographia Española, pag. 35 ff.

mißbrauch waren in jener Zeit die Seele der ganzen europäiſchen Politik, und es kann noch gezweifelt werden, ob ſich die Wagſchale des Uebels entſchieden auf die Seite von Spanien neige. Die ſo ohne Weiteres angenommene Meinung, daß dies in überwiegendem Maaße der Fall ſei, ſchreibt ſich aus einer Periode her, als die meiſten europäiſchen Mächte die ſpaniſchen Monarchen mit neidiſchem und feindſeligem Auge anſahen, und trägt ſchon hierin die Warnung zur Schau, ſie wenigſtens nicht ohne ſorgfältige Prüfung anzunehmen. Ohne hier auf eine ſolche eingehen zu können, dürfen wir indeſſen ſo viel mit Beſtimmtheit ausſprechen, daß man ſich von dem Despotismus der ſpaniſchen Monarchen aus dem Habsburgiſchen Hauſe und deſſen Wirkungen einen ganz falſchen Begriff macht, wenn man glaubt, er habe den Staat ſofort von der Höhe der Macht und des Glanzes herabgeſtürzt, alle Kraft der Nation gebrochen, alles Selbſtgefühl und allen Unabhängigkeitsſinn in ihr erſtickt und ſie zu einer Heerde zitternder Sclaven herabgewürdigt. So leicht war das gewaltigſte Staatsgebäude in Europa nicht zu zertrümmern, ſo leicht die Energie eines der edelſten Völker der Welt nicht zu überwältigen. Wie ſehr auch eine verwerfliche, aus Tyrannei und Erbärmlichkeit gemiſchte Regierungsweiſe das Staatswohl in ſeinen Fundamenten untergraben, den Gewerbfleiß im Innern lähmen und den Einfluß nach Außen verringern mochte, Spanien behauptete ſich doch noch während des ganzen 17. Jahrhunderts als eine Macht erſten Ranges, und fuhr fort, ein bedeutendes Gewicht in den Europäiſchen Angelegenheiten zu üben. Die verkehrteſten Maaßregeln der Regierenden waren unvermögend, den mäch-

tigen Impuls aus früherer Zeit ganz zu hemmen und das Reifen der Früchte, deren Saat unter einem beſſern Syſtem ausgeſtreut worden war, zu hindern. So blieb auch das Nationalbewußtſein daſſelbe, was es war; die große Vergangenheit warf einen blendenden Schimmer auf die Gegenwart, der über den herannahenden Verfall täuſchte. Frei und kühn trug der Spanier nach wie vor das Haupt, ungebeugt durch den Druck der Umſtände; noch war der edle caſtilianiſche Stolz, noch das Bewußtſein von dem hohen Berufe ſeines Volks in ihm nicht erloſchen; und die ſpaniſche Geſchichte des 17. Jahrhunderts iſt noch reich an Zügen eines edlen und unabhängigen Sinnes, die dem nicht entgehen werden, der nur auf ſie achten will. Die größte geiſtige Herrlichkeit iſt nicht nothwendig an die Zeit des größten materiellen Wohls gebunden; ſie kann, wie auch andere Beiſpiele zeigen, deſſen Verfall überleben, oder als Nachblüthe auf deſſen Trümmern gedeihen. So ſcheint ſich in Spanien die Federkraft des Geiſtes im Conflict mit dem äußeren Druck nur geſtählt und zu höherem Schwunge gekräftigt zu haben. Wenn Kunſt und Literatur als treue Spiegelbilder des geiſtigen Gehalts einer Nation gelten können und dieſes wieder den höchſten Maaßſtab abgibt, um deren höhere oder geringere Blüthe zu beurtheilen, ſo muß der Zeitraum von den letzten Decennien des 16. bis zu denen des 17. Jahrhunderts für die reichſte und glänzendſte Periode des ſpaniſchen Lebens gehalten werden. Die Regierungen der drei Philippe umfaſſen das eigentlich goldene Zeitalter der ſpaniſchen Literatur, vor Allem der Poeſie; denn was bedeuten die einzelnen, wenn auch ſchätzbaren Leiſtungen der früheren Jahre gegen die faſt unüber-

ſehbare Menge trefflicher Werke, die zwiſchen den Meiſterſtücken des Cervantes und Calderon liegen?

In engſter Verbindung mit dem politiſchen Druck ſtand der religiöſe, oder vielmehr dieſer war mit jenem ſo verſchmolzen, daß man beide kaum auseinander zu halten vermag. Die hierarchiſche Macht bildete einen wichtigen Beſtandtheil in der Einrichtung des ganzen Staats, indem ein bedeutender Theil der Regierungsgewalt in den Händen der Prieſterſchaft lag. Alles, was der herrſchenden Religion feindlich war, ſchien daher die ſouveraine Macht von Grund aus zu erſchüttern, und Monarch und Geiſtlichkeit verſtanden ſich zu gut auf ihr gemeinſames Intereſſe, als daß ſie nicht jede andere Rückſicht bei Seite geſetzt hätten, um nur vor Allem der katholiſchen Kirche eine möglichſt feſte Begründung zu geben. Dieſes Streben fand in der Geiſtesſtimmung der Nation, deren Religionsgefühl ſich in Folge des langen Kampfes mit den Ungläubigen bis zur Schwärmerei geſteigert hatte, einen Anhaltspunkt, den es auf's erfolgreichſte zu benutzen verſtand. Mit Hülfe des herrſchenden Nationalhaſſes gegen Mauren und Juden war ſchon unter Ferdinand und Iſabella das vielberufene Tribunal der Inquiſition gegründet worden, und dieſes furchtbare, durch ganz Europa mit Schrecken genannte Gericht hatte, wenn auch nicht ohne vielfältige Proteſtation des Volkes durch die Cortes, ſeiner vermeſſenen Wirkſamkeit unter der nachfolgenden Regierung eine immer größere Ausdehnung gegeben. Aber erſt der eiſerne Wille Philipp's II. ſetzte es durch, der Inquiſition jene alle Schranken des Rechts überſpringende Geſtalt zu geben, in welcher ſie nicht allein die geringſte Abweichung von

den herrschenden Glaubensmeinungen mit unerhörter Härte ahndete, sondern auch zur willfährigen Dienerin jeder despotischen Laune und zum bequemen Hülfsmittel der weltlichen Macht wurde, um den unbedingten Gehorsam der Unterthanen zu erzwingen. Und um eben diese Zeit hatten die moralischen Einflüsse des furchtbaren Ketzergerichtes den Geist der Nation schon so vergiftet und mit Fanatismus erfüllt, daß es fortan in der empörendsten Ungerechtigkeit seiner Urtheile und Executionen, statt daß diese Unwillen erregt hätten, nur um so stärkere, allgemein anerkannte Ansprüche auf Ehrfurcht und Hochachtung besaß. Das Volk war in einem Netze gefangen, aus dem kein Entrinnen mehr Statt fand, und einem langen, schleichenden Elende, das sich in alle Fasern des Daseins einsog, preisgegeben. Keine Sophistik möge daher das gerechte Verdammungsurtheil, das die Geschichte über dieses fluchwürdige Tribunal gefällt hat, zu mildern versuchen. Seine Annalen bieten eines der schauerlichsten Nachtstücke menschlicher Verirrungen dar, das für immer als warnendes Beispiel von dem Wahnsinn der Gewalt und des geistlichen Hochmuths dastehen möge! Indessen treten die verderblichen Folgen der spanischen Inquisition während der ersten anderthalb Jahrhunderte ihrer Existenz noch weit weniger hervor, als in der Folgezeit. Denn wenngleich das Glaubensgericht grade in dieser Periode, und vornämlich in den Regierungsjahren der drei Philippe, auf dem Höhenpunkte der Macht stand, so bot doch damals die Nation noch einen Kern von Tüchtigkeit und Geisteskraft dar, durch den sie den schädlichen Einflüssen von Außen her das Gegengewicht zu halten vermochte. Erst dem vereinten Druck der Zeiten und Um-

ſtände erlag auch dieſer Kern. Ueberhaupt, wenn man der Inquiſition noch größere Unheilſtiftung Schuld geben muß, als anderen Aeußerungen des Fanatismus, welche Europa verheert haben, ſo liegt dies vornämlich in ihrer Permanenz und in der Stabilität ihrer Organiſation, mit der ſie ſich, jede freiere Regung der Geiſter ſchon im Keim erſtickend, bis in die neueſte Zeit behauptet hat. Denn offenbar irrig iſt es, die Gräuel, die ſie veranlaßt hat, ſo darzuſtellen, als hätten ſich nie ähnliche in der Geſchichte begeben. Kein Theil der Erde iſt frei von traurigen Spuren der Religionswuth und des Aberglaubens; keine Nation darf in dieſem Punkte der anderen etwas vorwerfen; keine Sekte iſt der anderen die Vergeltung ſchuldig geblieben, ſobald ſie die Macht dazu beſaß. Die einzige Bartholomäusnacht hat in Frankreich mehr Opfer geſchlachtet, als nach den gewiß eher übertriebenen als zu geringen Berechnungen Llorente's, die ſpaniſche Inquiſition während ihrer ganzen dreihundertjährigen Dauer. Die Zahl aller je in Spanien hingerichteten Juden, Mauren und Ketzer (nach Llorente's Angabe, 34, 382) iſt nicht ſo groß, wie die der unglücklichen Weiber, die in Deutſchland allein im 17. Jahrhundert auf die wahnſinnige Anſchuldigung der Hexerei hin verbrannt worden ſind; und wer die Geſchichte dieſer Hexenproceſſe und die jeden Begriff überſteigende Abſcheulichkeit und Rechtloſigkeit des Verfahrens bei ihnen kennt, der wird geſtehen müſſen, daß unſere Nation in keiner Art berechtigt iſt, den Stein gegen irgend ein anderes Land oder Volk aufzuheben [8]). Der Unterſchied iſt nur,

[8]) Es verdient bemerkt zu werden, daß der tolle Glaube an Zauberei, der in Deutſchland, England und Frankreich noch bis auf das

daß die Verfolgungen und Gewaltthaten aus Aberglauben in dem größten Theile von Europa mehr als momentane Ausbrüche des Fanatismus der Regierungen oder des Volkes Statt fanden und daher von minder dauernder Wirkung waren, während sie in Spanien aus einem festbegründeten System hervorgingen, das methodisch alle Glaubensfreiheit unterdrückte. Um aber der Regierung, welche solchen Druck üben, und dem Volke, das ihn ertragen konnte, nicht Unrecht zu thun, muß hinzugefügt werden, daß dieses System auf einem Grundsatz beruhte, der in der ganzen katholischen Kirche anerkannt und recipirt war, und daß die spanische Inquisition nur in der Art ihrer Processe, aber nicht in ihrem Princip, schlimmer genannt werden kann, als die

jetzige Menschenalter so verbreitet war, in Spanien, das man doch als das Heimathland alles abergläubischen Wahnes anzusehen pflegt, nie allgemeinen Eingang gefunden hat. In der Zeit, wo es in ganz Deutschland von Hexenbränden rauchte und für ein Verbrechen galt, an der Realität des Teufelsbündnisses zu zweifeln, durften diese Dinge in Spanien ungestraft verspottet und für Pöbelwahn und Betrug erklärt werden; man sehe das **Coloquio de los Perros**, den **Licenciado Vidriera** von Cervantes, die Comödien **El cavallero del Olmedo** von Lope de Vega und **la segunda Celestina** von **Agustin de Salázar**. In ersterer heißt es:

No creo en hechicerias
Que todas son vanidades:
Quien concierta voluntades
Son méritos y porfias.

Und in letzterer:

Pues, Tacon, asi son todas:
Y no que tengan te asombres
Con los necios opinion;
Porque las brujas lo son
Porque son tontos los hombres.

päpſtliche, die ihre Gewalt doch über einen großen Theil von Europa erſtreckte. Und für wie ausgedehnt man auch das Unheil halten mag, das ſie in ihrer Dauer geſtiftet, ſo läßt ſich doch ſoviel nicht läugnen, daß ſie Spanien momentan vor den Spaltungen und Unruhen bewahrt hat, welche um dieſelbe Zeit die meiſten übrigen Länder zerrütteten. Denn ihr Ziel, die Alleinherrſchaft des katholiſchen Glaubens zu behaupten und die Reformation von den Gränzen des Reiches fern zu halten, erreichte ſie auf's vollkommenſte, wenn auch durch noch ſo gehäſſige Mittel. Während daher Frankreich von religiöſen Parteikämpfen zerriſſen wurde, während Deutſchland unter den Verheerungen des dreißigjährigen Krieges ſeufzte, genoß Spanien Ruhe und inneren Frieden, — Beſitzthümer, die freilich mit dem Verluſte der Freiheit und mit der Unmöglichkeit einer naturgemäßen Fortbildung des Staats erkauft wurden, aber immer als relative Vorzüge erſcheinen, wenn man ihre unmittelbaren Reſultate mit denen vergleicht, welche aus den Glaubenswirren in jenen Ländern erwuchſen. Denn wenn dort die Blüthen früherer Cultur vielfach von den Stürmen des Krieges zerſtört wurden, entfaltete ſich hier innerhalb des Katholicismus eine reiche und friſche Blüthe der Kunſt. Und nicht bloß mittelbar ſteht auf dieſe Weiſe die religiöſe Beſchränkung, welche die Spanier drückte, mit ihrer Poeſie in Zuſammenhang, auch direkt hat ſie den entſchiedenſten Einfluß auf dieſelbe geübt, indem ſie ihr theils eine beſtimmte Richtung vorzeichnete, theils neben anderen mitwirkenden Umſtänden eine Urſache ihres hohen Flors wurde. Die letztere Behauptung mag paradox klingen, läßt ſich indeſſen leicht als wahr nachweiſen. Ent-

ſchieden feindlich ſtellte ſich die Inquiſition der freien Forſchung auf dem Felde der Wiſſenſchaft gegenüber; als Philoſophie duldete ſie nur die kirchlich-ſcholaſtiſche, als Theologie nur bigotte Erbauungsbücher; an Fortſchritte auf dem Gebiet der Empirie und der Naturwiſſenſchaften war nicht zu denken. Die Geſchichtſchreibung konnte nur mit äußerſter Behutſamkeit auftreten. Hier mußte der leiſeſte Verſuch, das Joch abzuſchütteln, die ſchlimmſten Folgen nach ſich ziehen, und die Tyrannei der geiſtlichen Obern ließ kein anderes Mittel übrig, als Gehorſam. Deſſenunerachtet lebte in der Nation ein geiſtiger Trieb, der nicht ſo leicht zu unterdrücken war, und ſich nun nach der Seite hin Bahn brach, wo eine Colliſion mit dem Geiſte der Regierung am mindeſten zu befürchten ſtand. Die ſchöne Literatur ward daher ein Zufluchtsort für das Genie, das ſich auf anderen Gebieten eingeengt fühlte, und die Poeſie gewann manche Geiſteskraft, die unter anderen Umſtänden vielleicht auf ein ganz verſchiednes Feld der Thätigkeit getrieben worden wäre. Denn war die Dichtkunſt auch im Allgemeinen in denſelben Kreis gebannt, der die Geiſtesfreiheit der Nation überhaupt beſchränkte, ſo ſtand hier doch innerhalb jener Gränzen ein unendlich freierer Spielraum offen, und dem Dichter ward manche Meinungsäußerung als poetiſche Licenz zu gut gehalten, die für jeden Anderen die ſchlimmſten Folgen gehabt haben würde. Die Grundſätze des katholiſchen Glaubens anzugreifen, war freilich nicht geſtattet, und dies thun zu wollen, fiel auch keinem ächten Spanier ein; aber die Schranken blieben immer noch weit genug, um der Phantaſie, der Empfindung und dem Witz ein ausgedehntes Feld zu gönnen. Für das

Schauspiel kam der besonders günstige Umstand hinzu, daß es, während des größten Theils dieser Periode wenigstens und in dem größten Theil von Spanien, wie wir näher sehen werden, keiner der Darstellung vorhergehenden Censur unterworfen war, und daß selbst die allgemeine Controlle, unter welcher alle Aeußerungen standen, hier mit auffallender Nachsicht geübt wurde. Eine Zusammenstellung aller freien Aeußerungen, aller Ausfälle auf Staat und Geistlichkeit, die sich die spanischen Dramatiker erlaubt haben, würde den Beweis liefern, daß man sich im Lande des verrufensten Despotismus in manchen Punkten einer Redefreiheit erfreute, wie sie noch heutiges Tages nicht überall verstattet ist. Wie weit die Licenz in dieser Beziehung ging, zeigen unter Anderm die Comödien des Tirso de Molina und zahlreiche burleske Zwischenspiele verschiedner Verfasser. Und doch ist kein Beispiel bekannt, daß die Inquisition einen dramatischen Dichter wegen Ueberschreitung seiner Befugniß zur Rechenschaft gezogen hätte; vielmehr liegt manches Stück, das von freien und beinahe zügellosen Bemerkungen aller Art wimmelt, mit besonderer Approbation der Geistlichkeit versehen, im Druck vor. Der Widerspruch, der scheinbar in diesem Verfahren enthalten ist, löst sich wohl durch folgende Betrachtung. Die katholische Religion war so fest begründet und die Hochachtung für sie so tief im Volke gewurzelt, daß Spott über ihre Diener oder Scherz mit ihr selbst noch nicht mit Angriffen auf ihr Wesen verwechselt wurde; je fester das Heilige steht, um so eher läßt es mit sich spaßen. Und in diesem arglosen Sinne sind auch offenbar jene Stellen, die der veränderte Geist der Zeit jetzt als bittere Satiren gegen

die Kirche erscheinen läßt, mehrentheils von ihren Verfassern gemeint und vom Publicum aufgenommen worden; denn fast alle die Dichter, die sich dergleichen erlauben, haben in anderen ihrer Werke unzweideutige Beweise einer aufrichtigen Religiosität geliefert, und schon der Umstand, daß sie selbst zum größten Theil dem geistlichen Stande angehörten, scheint jeden Zweifel der Art niederzuschlagen. Es drängt sich hier ferner auf, daß die Spanier einen schärferen Unterschied, als wir, zwischen Spiel und Leben gemacht haben müssen. Regierung und Inquisition scheinen es ihrem Interesse entsprechend gefunden zu haben, die Lieblingsunterhaltung des Volkes durch so wenig Hindernisse wie möglich einzuengen und auf der Bühne zu gestatten, was im Leben verpönt war.

Die Poesie, und namentlich die dramatische, bewahrt daher das Edelste und Schönste, was diese Epoche der spanischen Literatur aufzuweisen hat; in ihr strömen alle Radien des Geisteslebens der Nation, wie in einem Brennpunkt, zusammen, und liefern ein glänzendes Zeugniß, wie geistige Kraft sich dem schlimmsten Druck der Verhältnisse zum Trotz behaupten und wie das Genie aus eben den Umständen, die es auf der einen Seite erdrücken, Nahrung ziehen könne, um sich nach der andern hin desto reicher zu entfalten. Aus ihr lernt man zugleich die Nation in einem ganz andern Lichte kennen, als das ist, in welchem sie in einseitigen Darstellungen ihrer politischen Geschichte erscheint. Man sieht hier, wie die Härte und Grausamkeit, die der Spanier gegen den Andersglaubenden übte, nur Folgen einer irrigen Ueberzeugung waren, welche die Verläugnung des natürlichen Gefühls dem Ketzer gegenüber

als Pflicht erſcheinen ließ; wie aber der nie genug zu beklagende Fanatismus, der die Gemüther in dieſer Rückſicht irre leitete, im Uebrigen die ſanfteſten und edelſten Empfindungen und die Uebung ächter Humanität nicht ausſchloß. Ja, mehr als dies — wenn gleich Entäußerung von allen religiöſen Vorurtheilen ſeiner Zeitgenoſſen von einem ſpaniſchen Katholiken des 16 Jahrhunderts nicht erwartet werden darf, und nicht zu läugnen iſt, daß auch die poetiſche Literatur der Spanier Spuren des Fanatismus und eines düſteren Wahnes enthält, ſo zeugen doch zahlreiche einzelne Gedankenblitze in eben dieſer Literatur von der Sinnesfreiheit, in der ſich die hervorragendſten Geiſter der Nation zu behaupten wußten. Von hier aus aber fällt wieder ein Licht auf jene Aeußerungen der Intoleranz zurück, wonach viele derſelben als Captationen des Wohlwollens der Inquiſition und als wohlberechnete Kunſtgriffe erſcheinen; denn für jeden ſolchen Ausbruch des religiöſen Eifers ſchlüpfte dann manches Andere um ſo ungehinderter durch, was ſonſt bei frommen Eiferern Anſtoß erregt haben würde.

Wenn ſchon die angeführten Umſtände der Poeſie ein ungewöhnlich breites Terrain verſchafften; wenn ferner in einer Zeit, die des Drückenden viel enthielt, die Flucht in das Reich der Phantaſie nahe gelegt war, ſo bot auch eben dieſe Zeit wieder viele Elemente dar, aus denen die Dichtung Nahrung ziehen konnte. In keinem andern Lande waren ſelbſt die Verhältniſſe des gewöhnlichen Lebens ſo von Poeſie durchdrungen, wie in Spanien; in keinem dauerte die romantiſche Sinnes- und Lebensart des Mittelalters ſo lange fort, um, wie hier, mit den Vorzügen einer

höheren Cultur zu verschmelzen und sich in dieser Verbindung noch glänzender zu entfalten. Der ritterliche Geist, durch die außerordentlichen Verhältnisse des Landes während der mittleren Jahrhunderte in ungemeiner Stärke hervorgerufen, überlebte die Umstände, die ihn erzeugt hatten, und ließ des Ritterwesen selbst noch lange, nachdem die politische Bedeutung der Feudal-Aristokratie eine ganz andere geworden war, in seinen wesentlichen Zügen fortbestehen. Führung der Waffen und Theilnahme an den kriegerischen Thaten der Nation blieb nach wie vor eine Zierde des Adels. Turniere und Wettkämpfe aller Art, die noch während des ganzen 17. Jahrhunderts nicht allein bei einzelnen Hoffesten, sondern auch sonst vielfach gehalten wurden, gaben den Edlen in Friedenszeiten Gelegenheit, ihre Kraft und Gewandtheit zu üben [9]); das anmuthige, von den Mauren ererbte Ringstechen oder Rohrspiel (juego de cañas, der noch jetzt im Orient bekannte Dscherrid), so wie die Stiergefechte, in denen damals die vornehmsten Großen des Reiches gern Proben ihrer Tapferkeit ablegen mochten [10]), sind eben hierher zu rechnen. In den Orden von

[9]) Jovellanos, Memoria sobre las diversiones publicas, pag. 36. — Navarrete, Vida de Cervantes, pag. 113 und 456.

[10]) Lope de Vega (Comedias, B. XV. Dedication des Schauspiels El ingrato arrepentido an D. Rodrigo de Tapia, Ritter des Ordens von St Jago) sagt: „Die Stierkämpfe stehen den Gefechten und Turnieren zu Pferde nicht nach, erfordern vielmehr noch mannhaftere Kühnheit wegen der Unbändigkeit des Feindes; denn ein Ritter, der bei einem Turnier seinen Gegner gewaffnet angreift, hat keine so große Gefahr zu bestehen, wie der, der einem Stiere Stand hält. Die Kühnheit, mit welcher Sie die Wildheit des gewaltigsten Stiers, den der Tajo gesehen oder der Xarama an seinen Ufern er-

St. Jago, Calatrava und Alcantara beſtand das geiſtliche Ritterthum in ſeiner Grundbedeutung unverändert fort; denn dieſe Orden waren, obgleich bei ihrer neuen Organiſation durch Ferdinand und Iſabella in manchen Punkten modificirt, doch keineswegs in bloß leere Decorationen ausgeartet, ſondern noch an ihre früheren Gelübde gebunden und auf geſchehendes Aufgebot zu Kriegsleiſtungen verpflichtet [11]). In den Kleidungen herrſchte im Allgemeinen noch immer der Schnitt der Rittertracht vor, obgleich an die Stelle der bis in's 16. Jahrhundert üblich geweſenen Burgundiſchen Coſtüms neue Moden getreten waren, für Männer der kurze Mantel (**capa**) und die Halskrauſe (**golilla**), für Weiber die eng anliegende **Basquiña** und die Mantilla. Der Degen, den der Cavallero ſtets zur Seite trug, war keine müßige Zierrath, ſondern wurde in einem polizeilich noch weniger geregelten Staate häufig als Vertheidigungswaffe und zu Zweikämpfen, die ſehr oft vorfielen, gebraucht. Die gewöhnliche Veranlaſſung zu letzteren gaben die Liebesintriguen und galanten Abenteuer, die an der Tagesordnung waren. Wenn ſchon das feurige Blut des Südländers leicht in Leidenſchaft aufwallte, ſo kam noch die Mode hinzu, um Galanterie und Huldigung der Damen zur allgemein herrſchenden Sitte zu machen. Der

zogen hat, angriffen und bezwangen, ſchien in den Augen Seiner Majeſtät und der ganzen Hauptſtadt eine ſo erlauchter Vorfahren würdige That und begeiſterte mich, folgende Verſe an Sie zu richten" u. ſ. w.

[11]) **Mariana de rebus hispanicis, lib. XI. cap. 13 und 14. — Andr. Mendo de ordinibus equestribus. — Caro de Torres, Historia de las Ordenes Militares de Santiago, Calatrava y Alcantara (Madrid, 1629).**

gute Ton der eleganten Welt brachte es mit sich, daß selbst wer keine wahre Neigung fühlte oder schon über die Jugendjahre hinaus war eine Herzenskönigin wählte, der er seine Dienste weihte; und der romantische Geist des Zeitalters umkleidete ein solches Verhältniß mit allen Formen der ritterlichen Courtoisie und einer, sei es aus dem Herzen fließenden oder erdichteten, Gefühlsschwärmerei. Auch wo wahre Leidenschaft zum Grunde lag, behandelte man die Liebe gern als ein phantastisches, das Leben verschönerndes und erheiterndes Spiel, das, je mehr es in den bunten Farben der Romantik schillerte, der poetischen Laune um so höhere Befriedigung gewährte; die verwegensten, nur mit Aufbietung alles Scharfsinnes durchzuführenden Intriguen waren die beliebtesten Wege, um zum Ziel zu gelangen. Bei Nacht wimmelten die Straßen der Städte von jungen Männern, die, in ihre Mäntel vermummt (embozados), auf Liebesabenteuer auszogen, ihren Schönen Serenaden darbrachten, oder am Gitterfenster zärtliche Zwiesprache mit ihnen pflogen. Hand in Hand mit der Liebe aber ging die Eifersucht und die Forderung ausschließlichen Besitzes; und nur allzu oft endigten diese nächtlichen Scenen mit Verwundung oder Tödtung eines Nebenbuhlers.

Solche Zwistigkeiten und Zweikämpfe zu vervielfältigen, trug besonders das Ehrensystem bei, das die spanische Nation in sehr complicirter Weise ausgebildet hatte. Dieses, alle Verhältnisse des Lebens umfassende, System war für jede Beziehung der Menschen unter einander, für Liebe, Ehe und Freundschaft, für alle Familienverhältnisse, für die Stellung der Unterthanen zum König u. s. w. auf's bestimmteste festgestellt; seine Maximen und Forderungen hiel-

ten das ganze Daſein in unlösbaren Banden; und die Begriffe, die ihm entfloſſen, waren mit dem Weſen der Nation ſo verwachſen, daß ſelbſt die Bemühungen der Kirche, dieſelben auszurotten, vergeblich blieben. Kein Geſetzbuch hat je allgemeinere und unverbrüchlichere Geltung gehabt, als das der Ehre auf allen Gebieten des ſpaniſchen Lebens; ſeine Gebote wurden allgemein anerkannt und nie ungeahndet übertreten. Will man den alten Spanier in ſeiner Individualität kennen lernen, ſo muß man ſich daher vor allen Dingen mit ſeinen Ehren-Grundſätzen bekannt machen; nur wer dieſe bis in die einzelnen Nüancen, wie ſie mit beinahe ſpitzfindigem Scharfſinn für die verſchiedenſten Fälle feſtgeſtellt waren, aufgefaßt hat, vermag die Motive, welche ſeine Handlungsweiſe in den wichtigſten Angelegenheiten des Lebens beſtimmten, zu durchſchauen. Eben hierauf und auf der Colliſion der verſchiednen Rechte und Pflichten beruht auch in vielen Novellen und Dramen die Verwicklung, zu deren Verſtändniß erſt die Kenntniß der eigenthümlichen Vorſtellungsweiſe der Spanier und ihres nationell ausgebildeten Ehrenſyſtems den Schlüſſel gibt. Es iſt hier nicht der Ort, dieſes Syſtem ausführlicher zu entwickeln, und nur folgende hervorſtechende Punkte deſſelben mögen angegeben werden: Dem Könige gegenüber wandelloſe Treue und Ergebenheit, der das Leben, die Freundſchaft, die Liebe und alle individuellen Gefühle geopfert werden müſſen (**Rojas, Abajo del Rey ninguno; Lope, Estrella de Sevilla**); Pflicht, den im Zweikampf gebliebenen Freund oder Verwandten an dem Gegner zu rächen; ſtrenges Halten auf Unbeflecktheit des Namens, wonach die mindeſte Beleidigung durch das Blut des Be-

leidigers geſühnt werden muß, und die Untreue der Geliebten oder Gattin, der Fehltritt der Schweſter den Mord der Schuldigen befiehlt. Aber nicht bloß der wirklich vollbrachte Ehebruch untergräbt die Ehre des Mannes, ſondern auch ſchon die leiſeſte Regung einer verbotenen Liebe im Herzen des Weibes (**Calderon, A secreto agravio secreta venganza, Medico de su honra**). Sogar die Schuldloſe muß als Opfer fallen, wenn unreine Begier das Auge auf ſie geworfen hat und die Ehre des Mannes auch nur dem Scheine nach verletzt iſt (**Calderon, Pintor de su deshonra**). Auf der anderen Seite gebietet der Ritterſinn, eine Dame, die von ihrem Gemahl, Vater oder Bruder verfolgt wird, zu beſchirmen; dieſe darf erwarten, daß der Erſte, dem ſie begegnet und den ſie um Hülfe anſpricht, ſie mit Gefahr ſeines Lebens ſchütze, und doch weder ihren Namen zu erfahren begehre, noch ihren Schleier aufhebe. — Das Geſetz der Gaſtfreundſchaft befiehlt unbedingte Schützung und Heilighaltung des Gaſtes, ſelbſt wenn er ein Feind ſein ſollte. Dazu kommen die ſehr beſtimmt feſtgeſtellten Vorſchriften über Herausforderungen, Duelle u. ſ. w.

Wie das Mittelalter ſchnell und unmerklich in die neue Zeit übergegangen war, und mit ihm manche ſeiner Anſichten und Gewohnheiten, ſo hatte ſich auch der Sinn für die romantiſche Sagenwelt und die Poeſie der Ritterzeit im Volke noch ſehr lebendig erhalten. Die erheblichſten und poeſievollſten Momente der alten Landeshiſtorie, ſo wie eine unglaubliche Menge von Traditionen und Geſchichten lebten als Romanzen in Aller Gedächtniß und Munde; der Strom jener friſchen Heldendichtung war noch ſo wenig verſiegt, daß ſelbſt in dieſen ſpäteren Tagen manches, der urſprüng-

lichen Weiſe in Geiſt und Form entſprechende, Lied entſtand. Viele, aus den Landeschroniken oder aus alten Ueberlieferungen geſchöpfte Erzählungen waren zugleich auf fliegenden Blättern und als Volksbücher in Umlauf; und in letzterer Geſtalt genoſſen neben den einheimiſchen, auch manche ausländiſche Sagen allgemeiner Verbreitung. Auf dieſe Art bereicherte ſich die Phantaſie der Spanier mit Bildern aus den beiden großen Dichtungskreiſen, welche die Runde durch das ganze chriſtliche Europa gemacht haben, dem von der Tafelrunde des Artus und dem von Karl dem Großen und ſeinen zwölf Paladinen; in dieſer Form waren die Geſchichten von den Haimonskindern, von Lancelot und Triſtan, von Ogier dem Dänen, Fierabras, Merlin, Iwain u. ſ. w. bei allen Klaſſen des Volks gekannt und beliebt. Der regſten Theilnahme aber erfreuten ſich die phantaſtiſchen Ritterromane aus dem zu einer weit verzweigten Familie angewachſenen Geſchlechte des Amadis. Der mährchenhafte Character dieſer Fictionen, die Fülle der fabelhaften Begebenheiten, die ſie darſtellten, gaben dem Hange zum Wunderbaren, der durch die abenteuerlichen Kriege mit den Mauren und durch die Erlebniſſe in der neuen Welt mächtig in der ganzen Nation aufgeregt war, erwünſchte Nahrung. Der Reichthum an phantaſtiſchen Erfindungen, der uns noch heute in den beſſeren dieſer Romane zum Erſtaunen nöthigt, der blendende Glanz der Maſchinerie in ihren prächtigen, von Gold und Edelſteinen funkelnden Paläſten, ihren ſchwimmenden Inſeln, geflügelten Roſſen, magiſchen Ringen, gefeiten Waffen und bezauberten Schlöſſern, ihren Feen, Rieſen und Zwergen,

hätte selbst eine nüchternere Phantasie als die spanische mit sich fortreißen können. Die übertriebene Sucht nach dem Wunderbaren, außerhalb aller Natur Liegenden, das Hohle und Geschraubte in den Affecten, der Wirrwarr in Geographie und Geschichte, die Weitschweifigkeit und Wortfülle der Darstellung, diese Schattenseiten der ganzen Gattung, welche das Verdammungsurtheil Einsichtsvoller auf dieselbe lenkten, wurden von dem größeren Publicum übersehen, das ihr bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts seine Neigung in hohem Grade zuwandte. Von da ab scheint theils durch die höheren Leistungen auf anderen Gebieten der Poesie, theils durch die Bekanntschaft mit den unübertrefflichen Gedichten der Italiener, die ähnliche Stoffe in einer weit vollendeteren Form behandelten, theils endlich durch den beißenden Spott des Cervantes, die frühere Lieblingslectüre einigermaßen in den Hintergrund gedrängt worden zu sein. Indessen ist es irrig, wenn man glaubt, der Don Quijote, der überhaupt keineswegs als Satire auf die Ritterbücher im Allgemeinen gemeint war, sondern nur ihre Auswüchse und die schlechteren unter ihnen geißeln sollte, habe den Amadisromanen sofort den Todesstoß versetzt. Wenn auch neue Werke der Art fortan nur noch von Zeit zu Zeit auftauchten, so erhielten sich viele der alten, wie Amadis von Gallien, Palmerin von England, der Ritter Phöbus, Olivante de Laura, Tirante el Blanco, Florisel de Niquea u. s. w., doch noch bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts in gewissem Ansehn bei der Lesewelt. Viele Schriftsteller selbst einer noch späteren Periode erwähnen jener Namen in einer Art, welche eine genaue Bekanntschaft des Lesers mit ihnen voraussetzt; die bedeu-

teubſten Dramatiker haben aus dieſer Quelle geſchöpft [12]) und überhaupt iſt den Amadisromanen ohne Zweifel ein beträchtlicher Einfluß auf die Neigung zum Phantaſtiſchen und Wunderbaren beizumeſſen, die ſich bei faſt allen ſpaniſchen Dichtern bemerklich macht. Hat doch ſelbſt Cervantes, der im Perſiles an abenteuerlichen Erfindungen mit dem Lobeira wetteifert, ſich derartigen Einwirkungen nicht zu entziehen vermocht.

Faſt ebenſo verbreitet, wie die Erinnerungen an die Sagenwelt des Mittelalters, waren Reminiſcenzen aus der antiken Mythologie und Poeſie. Hatte auch der unter Ferdinand und Iſabelle ſo lebhaft erwachte Eifer für die Alterthumswiſſenſchaften etwas nachgelaſſen, und namentlich das Studium der griechiſchen Sprache und Literatur ſeit jener Zeit eher Rück- als Fortſchritte gemacht, ſo befanden ſich doch Ueberſetzungen der vorzüglichſten alten Dichtwerke, und darunter treffliche (z. B. der Odyſſee von Gonzalo Perez, der Aeneis von Gregorio Hernandez de Velasco, der Metamorphoſen des Ovid von Felipe Mey) in den Händen aller Gebildeten; ebenſo die Werke der großen ſpaniſchen Lyriker des 16. Jahrhunderts, die ſich ſämmtlich mehr oder minder an antike Vorbilder angeſchloſſen hatten. Wenn auf dieſe Art die alte Fabellehre (die übrigens, wie bei allen Romaniſchen Völkern, ſo auch bei den Spaniern, nie ganz in Vergeſſenheit gerathen war) im Volke lebendig erhalten wurde, ſo war doch der National-

[12]) Z. B. Calderon z. B. ſein Castillo de Lindadibris aus dem Caballero del Febo, ſeine Puente de Mantible aus dem Fierabras, Montalvan ſeinen Palmerin de Oliva aus dem gleichnamigen Roman u. ſ. w.

geiſt ſo vorherrſchend, daß er dieſelbe ganz ſeinen Begriffen und Vorſtellungen aſſimilirte. Das ganze Alterthum erlitt in der Betrachtung der Nation eine Umbildung in's Romantiſche, die unbewußt und wie von ſelbſt geſchah; man betrachtete ſeine Geſchichte als einen Spiegel des eignen Zeitalters, als ein loſe umgränztes Gebiet, in das ſich alle Anſchauungen der Gegenwart hineintragen ließen; ſeine Mythen als liebliche Phantaſiegebilde von ſo allgemeinem Charakter, daß ſie eben ſo wohl eine allegoriſche Deutung zuließen, wie zum Ausdruck chriſtlicher Ideen dienen konnten. Für unſere Bildung, die überall mit ihrer Kritik bei der Hand iſt, aber auf ihrer Wanderung durch die Wüſtenei philologiſcher Gelehrſamkeit nur zu viel an Phantaſie eingebüßt hat, mag in dieſer Art, den alten Glauben in den neuen hinüberzuziehen und eigenthümlich ſpaniſche Begriffe in die alte Geſchichte hineinzutragen, etwas Befremdendes liegen; der unbefangene Sinn dagegen wird eben darin nur einen Beweis von dem ächt poetiſchen, naturkräftigen Geiſte der Nation finden, der ſich ſeine unmittelbaren Vorſtellungen und Empfindungen durch keine trocknen Abſtractionen des Verſtandes verkümmern ließ. Ein Zeitalter, das genug in ſich abgeſchloſſen und mit dem eignen Lebensreichthum erfüllt iſt, um auch die vergangenen mit dieſem Reichthum auszuſtatten, das auch das Todte in die Formen der nächſten Wirklichkeit kleidet und zugleich genug Naivetät beſitzt, um dieſen Proceß nicht mit proſaiſcher Reflexion zu ſeciren, muß dem Aufblühen der Poeſie gewiß förderlich ſein.

Indem wir der einzelnen Umſtände erwähnen, welche die erheblichſten Momente in der Phantaſie und dem gei-

ſtigen Leben der Spanier bildeten und daher mittelbar auch auf ihre Poeſie gewirkt haben, dürfen wir das Gebiet des religiöſen Glaubens nicht übergehen. Je mehr die katholiſche Kirche den Inhalt der chriſtlichen Religion äußerlich darzuſtellen bemüht war, und je höher ſie zugleich in Macht und Anſehn ſtand, um ſo gewaltiger mußte ſie die Einbildungskraft beherrſchen. Die Vergegenwärtigung der heiligen Geſchichte, die ſinnbildliche Darſtellung der chriſtlichen Dogmen im Cultus ſelbſt, die Pracht der gottesdienſtlichen Ceremonien, der Aufzüge und Proceſſionen, — das Alles konnte dem Südländer nicht geboten werden, ohne ſeine reizbare Phantaſie auf's höchſte zu entflammen. Und derjenigen poetiſchen Richtung, die in Spanien nun einmal durch alle Umſtände vorbereitet und bedingt war, iſt dieſe Geſtaltung des Katholicismus gewiß nicht nachtheilig geworden, wie verderbliche Folgen ſie im Uebrigen auch gehabt haben mag. Das ſtete Eingreifen des Göttlichen in das irdiſche Daſein, die unmittelbare ſinnliche und ſichtbare Erſcheinung des Heiligen und deſſen durch den Gottesdienſt repräſentirte innige Gemeinſchaft mit dem menſchlichen Leben vergönnten der Kunſt, ſich auf's engſte an die Religion anzuſchließen. Da der Klerus voranging, das Ueberweltliche in die nächſte Nähe herabzuziehen, ſo durften auch die Laien wagen, die Myſterien des Glaubens, ohne Furcht vor Profanation, in Bild und Wort darzuſtellen. Dem Spanier war hierdurch ein weites Feld zu dichteriſchen und künſtleriſchen Anſchauungen geöffnet, das von anderen Nationen, wo die Religion ſich nicht zu ſo äußerlicher Geſtalt verkörperte, gar nicht oder nur mit Zagen betreten werden konnte. Daher die erſtaunliche Freiheit und Kühnheit in

Behandlung religiöser Gegenstände, die der spanischen Poesie eigenthümlich ist; daher das Ineinanderspielen des Göttlichen und Menschlichen, der natürlichen und übernatürlichen Regionen, das ihr eine so wunderbare Färbung verleiht; daher endlich das Allegorische, Symbolische und Mystische in ihr, das doch wieder so klar und verständlich erscheint.

Durch das stete Bestreben der Kirche das ganze Gebiet des katholischen Glaubens zu versinnlichen und anschaulich zu gestalten, wurden alle einzelnen Momente desselben dem Volke stets gegenwärtig erhalten. Der Kreis der Orthodoxie war, wie eifersüchtig man auch seine Gränzen bewachte, hier nicht so eng geschlossen, daß er der Phantasie nicht noch einen weiten Spielraum zu Erfindungen und Ausschmückungen gestattet hätte. Die spanische Einbildungskraft jener Zeit kann in Ausmalung der christlichen Ideen und Bilder nicht frei, beweglich und selbstthätig genug gedacht werden. Nirgends vielleicht ist das große Feld des Wunderbaren und Geheimnißvollen in der Religion mit gleicher Vorliebe angebaut worden. Neben den heiligen Geschichten des alten und neuen Testaments, den altchristlichen Legenden u. s. w., die von Allen gekannt waren, wurde eine fast unendliche Menge von nationalspanischen Traditionen und Wundersagen umhergetragen, die von Tag zu Tag neuen Zuwachs erhielt. Die Erinnerung an alle diese Punkte des Glaubens stets frisch zu erhalten diente der alljährliche Cyklus von Festen der außer den großen, allen katholischen Ländern gemeinschaftlichen, noch viele der spanischen Liturgie eigenthümliche Feiertage umfaßte. Hier schienen die göttlichen Zeichen und Offen-

barungen, die Wunderbegebenheiten der Erlösung und Menschwerdung, die Akte der Heiligen und Märtyrer unmittelbar in die Gegenwart hineinzuragen. Denn die spanische Kirche versäumte bei der Anordnung und Ausschmückung dieser Feste kein Mittel, das Heilige der sinnlichen Anschauung näher zu rücken, und verband zu diesem Zwecke mit dem blendendsten Gepränge der gottesdienstlichen Handlungen die veredelnden Reize der Musik, Malerei und Poesie. Vor Allem war die Tonkunst eine treue Dienerin im Heiligthum und ward zur Verherrlichung des Cultus mannigfach in Anspruch genommen. Ein umfassendes Urtheil über die alte spanische Musik steht uns freilich nicht zu, da die meisten ihrer Werke ungekannt in den Archiven der Kathedralen liegen; allein nach dem Rufe und Einfluß, den mehrere ihrer Meister, wie Perez, Salinas, Monteverde und Comes, auch im übrigen Europa erlangten, so wie nach einzelnen Proben zu schließen, die noch heute hier und da gehört werden, besaß Spanien im 16. und 17. Jahrhundert eine Musikschule, die an Reichthum und Gediegenheit mit den italienischen wetteifern konnte. Beinahe jede bedeutendere kirchliche Feier suchte sich durch Aufführung großer Oratorien, Messen, Psalmen und Motetten eindringlicher zu machen. Die berühmtesten und am häufigsten behandelten Vorwürfe der Composition waren: die Christmette für Weihnachten, das Oratorium der Passion für den Charfreitag, die Lamentation für den Aschermittwoch, die Litanei an das heilige Sacrament für die vierzigstündigen Gebete, das **Salve regina**, die Psalmen an die schmerzenreiche Mutter, die Motetten zur Lichtmeß, die Dreistundengebete für Ostern und für das Frohn-

leichnamsfeſt. Es iſt ſchwer, ſich dieſe Aufführungen unter den majeſtätiſchen Gewölben der ſpaniſchen Kathedralen feierlich und erhaben genug vorzuſtellen. — Gleich der Muſik widmeten ſich auch die bildenden Künſte vorzugsweiſe dem Dienſte der Kirche, indem ſie den Inhalt der heiligen Geſchichten in mannigfachen Darſtellungen dem Auge vorführten. Nicht allein die Wände, Altäre, Capellen und Sacriſteien der Gotteshäuſer und Klöſter prangten mit zahlreichen Werken der Sculptur und Malerei; auch auf den Straßen und öffentlichen Plätzen ward die Andacht der Vorübergehenden durch überall angebrachte, oft von Künſtlern erſten Ranges gefertigte, heilige Bildwerke ſtets wach erhalten [13]). Noch mächtigere und erhebendere Eindrücke mußten hervorgerufen werden, wenn, wie dies häufig geſchah, bei großen kirchlichen Feſten Gemälde und Statuen, die den Gegenſtand der Feier bildlich darſtellten, in glänzender Proceſſion über den Häuptern des knieenden Volkes vorübergetragen wurden. Die Ehre, ein ſolches Proceſſions-

[13]) Es ſei vergönnt, hier beiläufig auf einen Kunſtzweig aufmerkſam zu machen, der in Spanien zu eigenthümlich hoher Ausbildung gelangt, bisher aber von den Kunſthiſtorikern ganz unberückſichtigt gelaſſen iſt. Wir meinen die farbigen Holzſculpturen, die ſich in großer Anzahl über die ganze Halbinſel, vornämlich aber in den ſüdlichen Provinzen verbreitet finden. Die vorzüglichſten derſelben rühren aus dem 17. Jahrhundert her, in dem ſich viele ausgezeichnete Künſtler, wie Montañé's, Alonſo Cano, Bernardo de Mora, Pedro und Alonſo de Mena, in dieſem Fache hervorthaten. Meiſterhafte Werke der Art, an denen nicht allein die Vollendung der Bildhauerarbeit, ſondern auch die feine und geſchmackvolle Bemalung bewundernswerth iſt, ſind namentlich in Sevilla (im Hoſpital de la Caridad, im Karthäuſerkloſter u. ſ. w.) und in Granada (in San Jeronimo und im neu errichteten Provincialmuſeum) vorhanden.

bild zu liefern, galt für die höchſte, nach der man ſtreben konnte, und es fanden zu dieſem Zwecke Wettkämpfe unter den vorzüglichſten Künſtlern des Landes Statt [14]). — In welcher Art ſich die Poeſie mittels des geiſtlichen Drama's auf's engſte mit der Religion verband, wird ſpäter ausführlich erzählt werden. Hier genüge es, in dieſer Beziehung auf die lyriſchen Gedichte geiſtlichen Inhalts hinzuweiſen, die, eben ſo zahlreich, wie zum Theil von höchſtem Werth, eine Hauptzierde der ſpaniſchen Literatur bilden, und in denen ſich die Religioſität der Zeit in den reinſten und edelſten Zügen abgedrückt hat [15]). Um aber den Eindruck dieſer ſchönen Lieder nicht ganz verblaßt und abgeſchwächt zu empfangen, um den Einfluß, den ſie auf Verſtärkung des religiöſen Geiſtes der Nation geübt, ermeſſen zu können, iſt es nöthig, ſich Veranlaſſung und Zweck ihres Entſtehens, die nun in den Hintergrund getreten ſind, zu vergegenwärtigen. Faſt alle, wie verſchieden auch an Ton und Geiſt, die alle Phaſen vom einfachen Kinderliede bis zum höchſten Schwunge der Hymne durchlaufen, ſtanden ihrer urſprünglichen Beſtimmung nach in genauem Bezug zum kirchlichen Leben, indem ſie theils zum Abſingen und zur Recitation während des Gottesdienſtes, theils, auf fliegenden Blättern unter das Volk vertheilt, zur Verherrlichung und Commemoration kirchlicher Ereigniſſe dienten. Auch blieben die geiſtlichen Obern nicht gleichgültig gegen die

[14]) S. Bellas Artes de Granada, Memoria histórica por D. José de Castro y Orozco. Granada, 1839. pag. 37; und Ceau Bermudez, Diccionario histórico etc. passim.

[15]) Eine treffliche Auswahl aus dieſem reich begabten Fache der alt-ſpaniſchen Lyrik findet ſich in der Floresta von Böhl de Faber.

Verdienſte, welche ſich die Poeſie um Förderung ihrer Intereſſen erwarb; ſie ſparten vielmehr keine Art von Aufmunterung und Belohnung, um die Dichter vorzugsweiſe auf dieſe Bahn zu leiten, und veranſtalteten zu dieſem Zwecke bei feſtlichen Gelegenheiten poetiſche Wettkämpfe mit Ausſetzung von Preiſen für die beſten Gedichte auf den Gegenſtand der Feier. Große Wettſtreite der Art **Justas poeticas**), bei denen faſt alle bedeutenden Dichter Spaniens concurrirten, fanden unter anderen im Jahre 1595 bei der Canoniſation des heil. Hyacinthus, 1614 bei der Beatification der heil. Thereſa, 1622 bei der Heiligſprechung des St. Iſidor von Madrid Statt [16]).

Die kühne und reiche Verſchlingung des Heiligen und Weltlichen, die dem ſpaniſchen Katholicismus überhaupt eigen war, machte ſich auch bei den geiſtlichen Feſten geltend. Hatte ſchon die religiöſe Feier ſelbſt profane Luſtbarkeiten nicht ausgeſchloſſen (es war z. B. etwas Gewöhnliches, im Gefolge der Proceſſion, oder auf den Straßen, wo dieſe vorüberging, oder vor den Bildern der Heiligen Tänze aufzuführen), ſo war der Abend, der auf einen Feſttag folgte, ausſchließlich dem Vergnügen gewidmet. Vor allen ſchuf die St. Johannisnacht ganz Spanien zu einem Tummelplatz der ausgelaſſenſten Fröhlichkeit um; auf allen

[16]) Suarez de Figueroa ſagt in ſeinem **Pasagero** (Madrid, 1617. pag. 118): „Bei den literariſchen Juſtas kommen mehr Poeten zum Vorſchein, als Sand am Meere iſt. Bei einer, die neulich zu Ehren des heiligen Antonius von Padua gehalten wurde, concurrirten mehr als fünftauſend Werke in den verſchiedenen Gattungen der Dichtkunſt; und obgleich man die beiden Chöre und die Wände der Kirche mit den beſten derſelben geſchmückt hatte, ſo blieben doch noch ſo viele übrig, daß man noch hundert Klöſter damit behängen konnte.“

Höhen loderten nach altherkömmlichem Brauche Freudenfeuer, von allen Seiten erschallten Klänge der Lust, und Städte wie Dörfer wimmelten von fröhlichen Gruppen, die sich an Spiel, Gesang und Tanz ergötzten, oder vermummt umherzogen, und sich der allgemeinen Maskenfreiheit erfreuten, die diese Nacht mit sich brachte. Begreiflicher Weise gab dies Gelegenheit, mancherlei Intriguen anzuspinnen, lustige Streiche zu spielen und kecke Abenteuer zu bestehen. Aehnliches wiederholte sich bei vielen anderen Festen, z. B. dem des St. Jago, dem der heil. Anna u. s. w. Ueberhaupt, wenn man die Schilderungen liest, die alte Reisebeschreiber von dem Leben auf der Halbinsel entworfen haben, oder die, welche uns von den spanischen Novellisten und Dramatikern überliefert worden sind, so begreift man kaum, woher die düsteren Farben genommen sein mögen, mit denen man uns Spanien so oft als das Land des finstersten Ernstes ausgemalt hat. Aus jenen authentischen Darstellungen ergibt sich vielmehr das Bild eines dem heitersten Lebensgenuß mit Vorliebe zugewendeten Volkes. Außer den Vergnügungen, die sich an die religiösen Feste schlossen, zogen sich noch zahlreiche andere Belustigungen durch das ganze Jahr hin. Die Faschingszeit (**las Carnestolendas**) z. B. führte einen allgemeinen Taumel der Lust herbei und erschloß eine reiche Quelle von Scherzen. Zu den Jahrmärkten und Messen, die jeder Ort von einiger Bedeutung alljährlich hielt, strömten nicht allein Käufer und Verkäufer, sondern auch Neugierige und Schaulustige in Schaaren herbei; denn hier, wie auch bei Kirchweihen, Hochzeiten u. s. w., fehlte es nie an Kurzweil, Spielen und Festlichkeiten jeder Art. Zigeunerbanden,

Gaukler, Muſikanten und Schauſpielertruppen durchzogen das Land und wurden überall als Bringer der Luſt willkommen geheißen. Geſang und Tanz verſchönerten jede geſellige Zuſammenkunft und ſelbſt der geringſte Handwerker mochte nach vollbrachter Arbeit des Tages einige mit Ergötzlichkeiten mancher Art ausgefüllte Erholungsſtunden nicht miſſen. „Wenige Nationen — ſagt ein franzöſiſcher Schriftſteller, der die Halbinſel aus eigner Anſchauung gekannt zu haben ſcheint — haben eine ſo große Neigung zur Muſik wie die Spanier. Man findet ſelten Einen unter ihnen, der nicht die Laute (vihuela) und Harfe zu ſpielen wüßte (dies nämlich ſind die Inſtrumente, deren ſie ſich bedienen, um die Gegenſtände ihrer Liebe zu feiern), und daher kommt es, daß man ſowohl in Madrid als in den anderen Ortſchaften des Landes bei Nacht die Straßen von jungen Leuten wimmeln ſieht, die, ihre Guitarre im Arm und mit Blendlaternen verſehen, ihren Herzensangelegenheiten nachgehen. Es gibt in Spanien keinen Handwerker, der nicht nach der Arbeit zu ſeiner Laute griffe, um ſich auf der Straße und den öffentlichen Plätzen mit Geſang und Saitenſpiel zu ergötzen; kurz, man kann ſagen, die Spanier beſitzen einen angebornen Hang zur Muſik, und dies iſt auch der Grund, weshalb ſie die öffentlichen Schauſpiele ſo lieben, die bei ihnen meiſtens aus Illuminationen mit Muſik, aus Stiergefechten und aus Comödien beſtehen, in welche letztere ſie Zwiſchenſpiele mit Geſang einſchalten“ [17]).

[17]) Histoire de la Musique et de ses Effets depuis son origine jusqu'à présent. Lyon, 1705. Tom. I. pag. 259.

Der Hang zur Poeſie verbreitete ſich in dieſer Periode in großer Ausdehnung unter allen Ständen. Der Drang, Verſe zu machen, ward gleichſam epidemiſch; Fürſten und Grafen, Krieger und Staatsmänner, Rechtsgelehrte und Aerzte, Prieſter und Mönche hielten ſich gleich ſehr dazu berufen, und ſelbſt Handwerker und Landleute wollten nicht ganz zurückbleiben. Die Leichtigkeit, mit der ſich die ſpaniſche Sprache zur Verſification anbietet, begünſtigte dieſe Manie, die ſich nicht allein der älteren nationalen, ſondern auch der künſtlichen italieniſchen Maaße bemächtigte. Ein junger Mann, der ſeiner Schönen nicht gelegentlich durch ein Gedicht gehuldigt hätte, wäre ihrer Gegenliebe nicht würdig befunden worden. Romanzen, Redondillen, Decimen, Gloſſen, Sonette, Octaven und Canzonen kamen bei tauſend Veranlaſſungen des gewöhnlichen Lebens zum Vorſchein; die Poeſie war die Verſchönerin aller geſelligen Verhältniſſe, die Dolmetſcherin aller Leiden und Freuden des Daſeins. Belege für die hier behauptete Allgemeinheit des Intereſſes für die Dichtkunſt werden ſich im Verlaufe unſerer Geſchichte mehrfach aufdrängen. Hier werde in dieſer Beziehung nur der literariſchen und poetiſchen Geſellſchaften gedacht, deren faſt jede bedeutende Stadt mehrere beſaß. In Nachahmung des italieniſchen Akademienweſens, das während des 16. Jahrhunderts in ſeiner höchſten Blüthe ſtand [18]), hatten ſich faſt gleichzeitig in Spanien ähnliche Vereinigungen gebildet. Die älteſte derartige Akademie, von der uns Kunde aufbewahrt iſt, hielt ihre Verſamm-

[18]) Man findet über daſſelbe am ausführlichſten Auskunft in Ludovico Domenico, Raggionamento sopra le imprese di Paolo Giovio, 1561. pag. 178.

lungen in der Wohnung und unter dem Präſidium des Ferdinand Cortez [19]). Als die namhafteſten aus der Periode, die uns hier beſonders intereſſirt, ſind anzuführen: die **Academia Imitatoria**, um 1586 in Madrid geſtiftet [20]), die **de los Nocturnos**, die ihre Sitzungen im Jahre 1591 zu Valencia eröffnete [21]) und die 1612 zu Madrid gegründete **Academia Selvage** [22]) Zahlreiche Anſpielungen auf andere beweiſen, daß die eingewanderte Sitte in Spanien eine faſt eben ſo große Verbreitung gewonnen hatte, wie in dem Mutterlande [23]). Dieſe Akademien ſtanden nicht ſelten unter Protection der erſten Würdenträger des Reiches; als Mitglieder fanden neben gefeierten Dichtern auch zahlreiche Dilettanten, neben den vornehmſten Großen auch Männer geringerer Herkunft, ſobald ſie nur die erforderliche Bildung beſaßen, ihren Platz. Die Zuſammenkünfte, zu verſchiedenartigen literariſchen Discuſſionen, zum Vorleſen poetiſcher Productionen und zu deren wechſelſeitiger Beurtheilung beſtimmt, pflegten entweder in

[19]) Diálogos de la preparacion de la muerte, por D. Pedro de Navarra. Zaragoza, 1567.

[20]) Apotegmas de Juan Rufo, 1596. pag. V.

[21]) La Diana de Gil Polo. Nueva impression con notas al canto de Turia. Madrid, 1802. pag. 515.

[22]) Desengaño de Amor por el Licenciade Pedro Soto de Rojas. Madrid, 1623. fol. 181.

[23]) S. z. B. Christobal Suarez de Figueroa, Plaza universal de todas las ciencias y artes. Madrid, 1615. pag. 63. — Christobal de Mesa, el Patron de España, 1611. pag. 218. — Juan Yagüe de Salas, los Amantes de Teruel. Valencia, 1616, Apéndice. — Lope de Vega, Laurel de Apolo, dedicatoria al almirante de Castilla.

der Wohnung des Vorstehers, oder abwechselnd in den Häusern der verschiednen Theilnehmer gehalten zu werden.

Beweist das bisher Gesagte mehr nur das allgemein vorherrschende Interesse für Dichtkunst, so zeigt eine Betrachtung der spanischen Literatur, daß die Regierungsjahre der drei Philippe, zu denen man noch die ersten ihres Nachfolgers hinzurechnen kann, auch an dichterischer Productivität das fruchtbarste Zeitalter eben dieser Literatur bilden. In der That gehört unter der außerordentlich großen Menge von poetischen Werken, die sich in der Reise zum Parnaß, im **Laurel de Apolo**, in den bibliographischen Arbeiten des Nicolas Antonio, Ximeno, Rodriguez, Baëna, Latassa u. s. w. verzeichnet finden, bei weitem die Mehrzahl der genannten Periode an. Auch abgesehen von den Tramen, die wir hier vorerst außer Acht lassen, erscheint diese Zahl außerordentlich; und es ist nicht die Menge an sich (diese würde nur eine weite Verbreitung des Dilettantismus in der Poesie beweisen), es ist die Anzahl des wirklich Gehaltvollen und Vortrefflichen, was am meisten Staunen erregt. Nur die Unwissenheit und Beschränktheit der Gallicisten des 18. Jahrhunderts konnte das sogenannte vierte Zeitalter der spanischen Dichtkunst — eben das, von dem hier die Rede ist — im Allgemeinen als eine Periode des verdorbenen Geschmacks darstellen und die ganze Literatur dieses Zeitalters mit einem einzelnen Phänomen von untergeordneter Bedeutung in ihr vermengen. Denn für mehr als eine vereinzelte Erscheinung unter vielen anderen von ungleich höherem Belang kann die Dicht- und Redeweise, die man mit dem Namen **Estilo culto** bezeichnet, nicht gelten. Es ist hier der Ort, das Verhältniß dieses vielbe-

rufenen Styls zu dem Ganzen der ſpaniſchen Poeſie in der Kürze darzulegen; ſeinen Einfluß auf das Drama zu beſprechen, wird ſich ſpäter mannigfach Gelegenheit finden. Luis de Góngora (geboren 1561 zu Córdova), ein geiſtreicher und talentvoller Kopf, ward, nachdem er für mehrere verdienſtvolle Leiſtungen nicht die gebührende Anerkennung gefunden hatte, durch ſeine Sucht, Aufſehen zu erregen, auf den ſeltſamen Gedanken gebracht, eine eigene poetiſche Diction von höherer Bildung zu erfinden. Lateiniſche Satzbildungen, neue Wortſchöpfungen, gezwungene Inverſionen und eine von der gewöhnlichen durchaus abweichende, mit Antitheſen und Bildern überladene Darſtellung waren die weſentlichſten Ingredienzen des neuen Styls, welcher der ſpaniſchen Poeſie eine höhere Würde leihen ſollte. Ueber die Verkehrtheit dieſes Beginnens im Allgemeinen kann nur Eine Stimme ſein. Allein Góngora blieb ſelbſt in ſeinen Verirrungen noch immer ein geiſtreicher Mann und ächter Dichter. Nur in den **Soledades** und im Polyphem ſchweifte er bis zu den Extremen einer hohlen und aufgedunſenen, pedantiſchen und affectirten Schreibart aus, und verflüchtigte den Inhalt ganz in die Form. In der Mehrzahl ſeiner übrigen Gedichte liegt neben den Auswüchſen des Ungeſchmacks ſo viele ächte und mit den Fehlern des **Estilo culto** ſo eng verwachſene Schönheit, daß man jene Fehler kaum unbegangen wünſchen kann. Auch würden die Werke des Góngora, mit Verſtand und Umſicht benutzt, ſtatt von geiſtloſen Nachtretern nur in ihren Fehlerhaftigkeiten copirt, der ſpaniſchen Literatur einen Schatz neuer und treffender Sprachformen, Wendungen und Bilder hinterlaſſen haben. Allein das Unglück wollte, daß ſeichte und

mittelmäßige Köpfe ſich der Weiſe des Meiſters bemächtigten und ſie durch die verwickeltſte Wortſtellung, durch das ſchwülſtige Anhäufen unverſtändlicher Metaphern und ſelbſtgeſchaffener Worte voll Widerſinns zum Extrem der abenteuerlichſten Abgeſchmacktheit hinaufſchraubten. Der geiſtigen Impotenz war ein prächtig rauſchender Wortſchwall, eine dunkle, geſchraubte und hyperboliſche Ausdrucksweiſe ein bequemes Mittel, um die Gedankenleere zu verbergen. Wenn Góngora ſich noch immer der Präciſion befliß, wenn die meiſten ſeiner verſchrieenen Dunkelheiten eine Fülle von Sinn verbergen und ſich bei näherer Betrachtung in treffende Vergleiche auflöſen, ſo iſt bei ſeinen Nachfolgern nur noch ein Chaos heterogener Bilder vorhanden, Alles eitel Blendwerk und ſinnloſer Galimathias; wenn man ihre Sätze mit aller Anſtrengung herausconſtruirt hat, ſo findet man, daß der Inhalt null iſt. Die Hauptanführer dieſer ſogenannten Culturaner oder Gongoriſten, Francisco Manuel de Mello, der Graf von Villamediana und Felix de Arteaga, bemühten ſich auf's eifrigſte, ihrem Styl in allen Fächern der Literatur Eingang zu verſchaffen; indeſſen läßt ſich mit Beſtimmtheit behaupten, daß der Kreis, in dem dieſer dauernden Einfluß gewann, immer ein ſehr beſchränkter geblieben iſt. Kaum war Góngora mit ſeinen Neuerungen aufgetreten, ſo ſtellten ſich ihm die vorzüglichſten Wortführer der ſpaniſchen Poeſie, unter Leitung des Lope de Vega, entgegen. Der Kampf ward, wie wir näher ſehen werden, ſogar auf die Bühnen hinübergeſpielt, und je abgeſchmackter ſich der Estilo culto ſpäter gebehrdete, um deſto allgemeiner machte ſich die Oppoſition dagegen geltend. Der erſte blendende Glanz dieſer Schreibweiſe, un-

terſtützt durch das wahre Genie ihres Urhebers, hatte das größere Publicum momentan zu täuſchen vermocht; aber die Folge ſorgte dafür, den Nimbus zu zerſtören und der Gongorismus friſtete ſein ferneres Daſein nur noch dürftig innerhalb der Sekte, deren Mitglieder ſich gegenſeitig als große Dichter in den Himmel erhoben, ohne auf dem Hauptſchauplatz der Literatur irgend etwas zu bedeuten. In einzelnen Spuren geſchraubter und luxuriöſer Ausdrucksweiſe, auch bei andern Schriftſtellern, kann die Anſteckung von Góngora's Styl ſich weiter verbreitet zu haben ſcheinen. Aber ein gewiſſer Schwulſt der Rede, ein Hang zum Bilder- und Metapherſpiel war von frühſter Zeit an bei vielen ſpaniſchen Schriftſtellern hervorgetreten und macht ſich in den alten Cancioneros und bei Juan de Mëna eben ſo bemerkbar, wie ſpäter bei Herrera und zuletzt bei Lope de Vega. Dieſe Auswüchſe dürfen alſo weder für eine beſondere Eigenheit der Geiſtesproducte des 17. Jahrhunderts, noch für Ausflüſſe des Gongorismus gelten; wie merkbar ſie auch in letzterem eine Rolle ſpielen, ſo durchaus verſchieden ſind ſie doch noch von den anderweitigen Fehlern, welche das charakteriſtiſche Merkmal des **Estilo culto** bilden, oder vielmehr deſſen eigentliches Weſen ausmachen, jener geſuchten Dunkelheit und Verworrenheit der Conſtruction, jenem Mißbrauch der Inverſionen, welcher alle Regeln der Syntax über den Haufen warf, jenen Neologismen und jenem Sprachwirrwarr, in dem alle Worte eine Bedeutung erhielten, die ihrer Natur widerſtrebte. Hiermit iſt nun freilich der gegründete Tadel nicht zurückgewieſen, der die Spitzfindigkeit und Ueberladung des Ausdrucks ſelbſt bei vielen der erklärteſten Gegner der Gongoriſten und ſo-

mit einen beträchtlichen Theil der ſpaniſchen Literatur trifft. Eben ſo wenig wird aufgeſtellt, daß die gerügten Eigenheiten, die mit dem Orientalismus des ſpaniſchen Geiſtes zuſammenhängen, nicht im 17. Jahrhundert in größerer Stärke hervorgetreten und auf eine höhere Spitze getrieben worden ſeien, als in dem vorhergehenden. Aber wir behaupten, daß bei einer Geſammtſchätzung der ſchönen Literatur dieſer Periode die einzelnen Fehler, welche dieſelbe zum Theil verunſtalten, durch die wahre Schönheit, die ſich ſelbſt unter den Auswüchſen häufig geltend macht, und durch die ſeltne Eleganz und klaſſiſche Correctheit des anderen Theiles mehr als aufgewogen werde. Eine flüchtige Hindeutung auf die hervorragendſten Erſcheinungen in den verſchiednen Gebieten der Dichtkunſt muß hier die Stelle einer ausführlichen Darlegung vertreten, um unſere Behauptung zu unterſtützen. Dieſe Umriſſe werden denn auch die Hauptrichtungen der poetiſchen Kräfte dieſer Epoche andeuten, und zugleich verſchiedne Punkte bemerklich machen, an welche das Drama angeknüpft hat.

In der Lyrik begegnen uns: der mehrerwähnte Góngora, in ſeinen jüngern Jahren ein Meiſter in Behandlung des alten Volksſtyls, der Romanzen, Letrillas und Villancicos, und ſelbſt in den Ausſchweifungen ſeiner ſpätern Zeit, als er ſich maaß- und zügellos in das Feld der Neuerungen ſtürzte, noch als großer Dichter glänzend; Villegas, der Fürſt der ſpaniſchen Erotiker, unerreicht im Anacreontiſchen Liede, in der Ode wie in der Idylle gleich ausgezeichnet; die beiden Argenſola's [24]), durch

[24]) Es darf nicht befremden, daß verſchiedne Namen, die ſchon

die Klarheit und classische Präcision ihres Ausdrucks, durch das treffende Urtheil und den männlichen Geist in ihren Episteln und Satiren mit Recht berühmt; Rioja, einzig in der Zartheit seiner Naturanschauungen, in der Innigkeit und sanften Schwärmerei seiner Empfindung; de la Torre, wegen des Glanzes seiner Darstellung, des Wohllauts und melodischen Sylbenfalls seiner Verse nach Verdienst gepriesen; Juan de la Cruz, Salas, Malon de Chaide, die herzvollen und tiefsinnigen religiösen Sänger; Alcázar mit seiner schalkhaften, stets ergötzlichen Laune; Aldána, Soto de Rojas, Medrano, Arguijo, Figueroa, Argote y Molina und in der That eine fast unübersehbare Reihe von Andern, die selbst inmitten des sie umgebenden poetischen Reichthums noch durch eigenthümliche Vorzüge hervorstechen [25]). Ueberblickt man die Summe dessen, was diese Dichter hervorgebracht, und fühlt sich bald durch die Naivetät und das ächt poetische Naturgefühl ihrer Romanzen und Lieder im alten Nationalstyl entzückt, bald durch die melodische Weichheit und harmonische Abrundung des Theiles ihrer Poesie, in dem sie die

im vorhergehenden Abschnitt vorkamen, hier von Neuem angeführt werden. Lupercio Leonardo de Argensola und Cervantes gehören nur mit ihren ersten Jugendarbeiten der früheren, mit ihren Hauptwerken dagegen der vorliegenden Periode der spanischen Literatur an.

[25]) Dieses ganze, von Bouterwek mit auffallender Flüchtigkeit behandelte Gebiet der Poesie sieht einer befriedigenden Darstellung durch einen späteren Geschichtschreiber der spanischen Literatur noch entgegen. Schon die Floresta von Böhl de Faber kann in den Proben und bibliographischen Nachweisungen, die sie enthält, hierzu reiche, bisher ganz unbenutzte Materialien an die Hand geben; und doch vermöchte der Sammler, der diese fleißige Arbeit fortsetzen wollte, noch eine ergiebige Nachlese zu halten.

italieniſchen Formen nachgeahmt haben, ſo kann man zweifeln, ob noch irgend eine andere Nation eine Lyrik von gleicher Reichhaltigkeit und Vortrefflichkeit aufzuweiſen habe. — Im Fach der ſchönen Proſa bietet ſich zunächſt das Meiſterſtück des Cervantes dar, ein Werk, dem keine Literatur etwas Aehnliches an die Seite ſtellen kann, und das allein eine ganze Bibliothek von Romanen aufzuwiegen vermag. Die Ritterbücher, die das ſpaniſche Publicum ſo lange entzückt hatten, ſtehen nun nicht mehr in der vorderſten Reihe [26]). Weniger nachtheilig ſcheint der Spott, der im Don Quijote gelegentlich auch über ſie ergoſſen wird, den Schäferromanen nach dem Muſter von Montemayor's Diana geworden zu ſein [27]). Die vorzüglichſten Köpfe unter den ſpaniſchen Proſa-Schriftſtellern aber wandten ſich nun zur Schilderung der neueren Sitten und der geſellſchaftlichen Verhältniſſe der Gegenwart. Dies geſchah theils in kleineren Novellen, in welcher Gattung Cervantes den Ton angegeben hatte, Montalvan, Mariana de Caravajal y Saavedra u. A. nachfolgten; theils in jenen berühmten picaresken Romanen nach dem Muſter des Lazarillo de Tormes, welche in Ueberſetzungen und Nachahmungen die

[26]) Der Don Policisne de Boecia (zuerſt gedruckt 1602) und der vierte Theil des Espejo de Principes y caballeros (1605) beſchließen die Reihe der in Spanien erſchienenen neuen Ritterbücher; Wiederabdrücke der alten kommen indeſſen auch ſpäter nicht ſelten vor, und in kürzerer Faſſung werden manche derſelben noch heute als Volksbücher verkauft.

[27]) Ein reichhaltiges Verzeichniß von ſolchen Schäferromanen, wovon ein bedeutender Theil in's 17. Jahrhundert gehört, liefert Mayans y Siscar im Prolog zu Montalvo's Pastor de Filida. Valencia, 1792, pag. LXII.

Runde durch ganz Europa gemacht haben. Mit Aleman's Guzman de Alfarache, dem **Gran Tacaño** von Quevedo und Espinel's Marcos de Obregon ſind die Meiſterſtücke des letzteren Fachs genannt, — Werke voll tiefer Menſchenkenntniß, unerſchöpflicher Laune und lebendiger Luſtigkeit, welche in ihrer natürlichen Schilderung der gemeinen Wirklichkeit zwar in ſcharfem Gegenſatz zu der idealen Phantaſiewelt anderer gleichzeitiger Dichtungen ſtehen, aber zugleich von poetiſcher Erfindung keineswegs entblößt ſind. Eine dritte Reihe von Darſtellungen des ſpaniſchen Lebens bilden die nachher in faſt alle europäiſchen Literaturen übergegangenen Erzählungen jenes burlesk-phantaſtiſchen Styls, der zuerſt von Quevedo in ſeinen **Sueños** aufgebracht, dann von Guevara im **Diablo conjuelo** mit ausgezeichnetem Erfolge aufgenommen und zuletzt von Saavedra Fajardo in der **Republica literaria** zu großer Feinheit ausgebildet wurde. — Auf dem Felde der Epik tritt uns eine aus der früheren Periode ſich in die vorliegende hinüberziehende Folge von Verſuchen entgegen, die von dem lebhaften Ringen der Nation nach dem Beſitz einer volksthümlichen Heldendichtung Zeugniß gibt [28]). Für ganz gelungen kann keiner dieſer Verſuche gehalten werden. Die Zeit, in welcher wahre National-Epopöen entſtehen, war für Spanien vorüber, hatte aber der Nation in den Ritterromanzen etwas dem Epos Gleichſtehendes hinterlaſſen, mit deſſen Beſitz man ſich hätte begnügen ſollen. Alle ſpäteren Bemühungen, die National-Geſchichte künſtlich zur Epopöe zu

[28]) S. Dieze zum Velasquez, S. 376 und **Tesoro de los poemas Españoles épicos por D. Eugenio de Ochoa. Paris, 1840. pag. XXVI.**

geſtalten, ſpotteten in ihren Reſultaten der vielen und ſchönen Kräfte, die ſich ihnen widmeten. Faſt überall werden die aufglimmenden epiſchen Funken von dem überwiegenden hiſtoriſchen Geiſte erdrückt. Auch über den romantiſchen Gedichten, welche das Ritterleben mit ſeinen phantaſtiſchen Abenteuern in der Weiſe des Bojardo und Arioſt darſtellen ſollten, ſcheint in Spanien kein günſtiger Stern gewaltet zu haben; wenigſtens hält keines der zahlreichen Werke dieſer Art die Probe eines Vergleiches mit den italieniſchen Vorbildern aus. Nimmt hiernach die Epopöe die unterſte Stelle in der poetiſchen Literatur der Spanier ein, ſo läßt ſich indeſſen nicht läugnen, daß die Araucana des Ercilla, der Bernardo des Balbuena, Lope's Angelica und Jeruſalem, die **Invencion de la Cruz** von Zarate und andere mit allen ihren Compoſitionsfehlern', reich an einzelnen dichteriſchen Schönheiten ſind, die jeder Literatur zur Zierde gereichen könnten. Nicht zu vergeſſen iſt bei dieſer Gelegenheit das komiſche Heldengedicht, das in der **Mosquea** des Villaviciosa, der Gatomaquia des Burguillos, den **Necedades de Roldan** von Quevedo u. ſ. w. mit ſolcher Feinheit und graziöſen Laune auftritt, daß es Allem, was bei anderen Völkern in dieſer Gattung verſucht worden iſt, den Rang ſtreitig machen kann.

Von Einflüſſen der auswärtigen Literaturen ward die ſpaniſche während dieſer Periode wenig berührt. Nur mit der portugieſiſchen und der italieniſchen ſtand ſie in unmittelbarer Verbindung. Aber jene bot mit Ausnahme des Comoëns wenig Originelles dar und wurde ſeit dem Aufhören der politiſchen Selbſtſtändigkeit Portugals vielmehr durch Einwirkungen aus dem Nachbarlande beherrſcht. Ein-

flußreicher hätte dieſe mit ihren reichen Schätzen werden können, da der ſchon ſeit einem Jahrhundert beſtehende rege Verkehr zwiſchen Italien und Spanien — man vergeſſe nicht, daß Neapel und Mailand Theile der ſpaniſchen Monarchie bildeten — und die Verwandtſchaft der beiden Sprachen faſt jede bedeutende Literaturerſcheinung des einen Landes alsbald auch dem anderen zuführte. In der That wurden Dante, Petrarca, Boccaccio, Bojardo Arioſt, Taſſo, Bandello, Cinthio, Marino u. A. ſowohl in Ueberſetzungen als im Original in Spanien geleſen und thaten das Ihrige, den ohnehin lebhaften poetiſchen Sinn der Nation noch mehr anzuregen und mit neuen Bildern zu bereichern. Allein eine directe Einwirkung der italieniſchen Poeſie auf die ſpaniſche fand kaum anders als in der Mittheilung ihrer metriſchen Formen Statt. Mit wenigen Ausnahmen blieb ſelbſt in dem, was ſich innerhalb dieſer Formen bewegte, der Nationalſtyl vorherrſchend; und die einzelnen Werke, die wirklich ein engeres Anſchließen an italieniſche Vorbilder bekunden, ſind von zu untergeordnetem Belang, als daß ſie neben der faſt unüberſehbaren Reihe derer, welche ausſchließliches Eigenthum und der Kern der ſpaniſchen Literatur ſind, in Betracht kommen könnten.

Mit den gleichzeitigen Geiſteserzeugniſſen anderer Völker, als der beiden genannten, bekannt zu werden, fand der Spanier kaum Gelegenheit. Schon die Nichtkenntniß der fremden Sprachen bildete ein Hinderniß. Das Caſtilianiſche war damals für den größeren Theil von Europa, was heute das Franzöſiſche, — das übliche Auskunftsmittel zur Verſtändigung mit Ausländern. An den Höfen von Wien, Paris und London gehörte es zum guten Ton, ſpaniſch

ſprechen zu können [29]). Um ſo weniger ward dagegen in Spanien trotz des vielfachen Verkehrs mit den fremden Nationen das Bedürfniß gefühlt, ſich mit deren Sprachen bekannt zu machen. Von Frankreich aus waren in früherer Zeit zahlreiche Sagen und poetiſche Stoffe über die Pyrenäen gewandert. Die provenzaliſche Liederkunſt hatte unter Vermittlung der cataloniſchen ſehr entſchieden in die caſtillaniſche eingegriffen. Um den Ausgang des 15. Jahrhunderts jedoch war dieſer Zuſammenhang der ſpaniſchen mit der franzöſiſchen Literatur abgebrochen worden. Seit dem Herabſinken des Cataloniſchen zu einem, literariſch kaum noch cultivirten Provincialdialect, fehlte das bindende Mittelglied. Einzelne Verbindungen zwiſchen dem Habsburgiſchen und Bourboniſchen Regentenhauſe vermochten die Kluft nicht auszugleichen, welche in Folge grundverſchiedner Sinnesart die beiden Völker von einander ſchied, und durch die faſt ununterbrochenen Kriege nur vergrößert wurde. Da die Gränzprovinzen Bearn und Languedoc, ſeit lange als Sitze der Albigenſiſchen und Hugenottiſchen Ketzerei übel berüchtigt waren, ſah man im Lande der excluſiven Orthodoxie jede Provenienz aus Frankreich mit argwöhniſchen Augen an. Daß in Heinrich IV. ein Hugenotte auf dem Thron der allerchriſtlichſten Könige ſaß und daß deſſen Nachfolger den Proteſtanten in Deutſchland und den Niederlanden Unterſtützung angedeihen ließen, konnte dieſen Argwohn nur ſteigern [30]). Hierdurch erklärt ſich, wie die Spanier des

[29]) En Francia — ſagt Cervantes im Perſiles, Tom. II. Lib. 3. p. 163 — ni varon ni muger dexa de aprender la lengua castellana. — Lingard, History of England, Vol. VIII.

[30]) Llorente liefert verſchiedne auffallende Beweiſe von der Ri-

17. Jahrhunderts oder bis zum Abgang der Oeſtreichiſchen Dynaſtie mit der unter Ludwig **XIII.** und **XIV.** erwachſenen Poeſie völlig unbekannt bleiben konnten, während umgekehrt die franzöſiſche Literatur ſich ſo vielfach aus den Minen der ſpaniſchen bereicherte [31]). — In noch höherem Grade mußten die erwähnten Motive wirkſam ſein, den literariſchen Erzeugniſſen Englands den Eintritt in Spanien zu verſperren. In jeder Zeile, die aus dem verhaßten Lande des Abfalls von der katholiſchen Kirche kam, ward das Gift der Ketzerei gefürchtet und verabſcheut [32]). Noch im Jahre 1754 war nach Verſicherung des Velasquez kein einziges engliſches Buch in ſpaniſcher Ueberſetzung vorhanden; um ſo weniger kann für das 17. Jahrhundert irgend eine Einwirkung jener Literatur auf dieſe

groſität, mit der die Inquiſition die franzöſiſche Gränze bewachte; ein ſolcher kommt z. B. in der Geſchichte des Antonio Perez vor (ſ. d. **Proceso contra Ant. Perez. Madrid, 1780**). Zugleich verweiſen wir auf eine an Ludwig **XIII.** gerichtete Denkſchrift Quevedos (in deſſen Werken **Brusselas, 1660. T. I. pag. 234**), welche zeigen kann, bis zu welcher Höhe die angedeuteten Umſtände den Haß der Spanier gegen die Franzoſen getrieben hatten.

[31]) Die, unſeres Wiſſens, älteſte ſpaniſche Ueberſetzung eines franzöſiſchen Klaſſikers iſt die des Corneille'ſchen Cinna vom Marques de San Juan (**Madrid, 1713**). Von einer Bekanntſchaft der ſpaniſchen Dramatiker des 17. Jahrhunderts mit den franzöſiſchen haben wir nur eine einzige Spur gefunden, nämlich in dem **Honrador de su Padre** des Diamante. S. darüber unten die Artikel Guillen de Caſtro und Diamante.

[32]) Wer den Nationalhaß der Spanier gegen die Engländer in ſeiner ganzen Energie kennen lernen will, leſe Lope's **Dragontea** und **Corona trágica** und die Ode **al armamento de Felipe II. contra Inglaterra** von Góngora.

angenommen werden. In England hingegen — um hier einen intereſſanten Incidenzpunkt zur Sprache zu bringen — waren ſchon im Zeitalter der Eliſabeth viele Erzeugniſſe der ſpaniſchen Poeſie, namentlich Romane und Novellen, in Umlauf und wurden von den Theaterdichtern eben ſo fleißig ausgebeutet, wie die italieniſchen Erzählungen [33]). Daß den engliſchen Dramatikern der älteren und bedeutendſten Periode auch ſpaniſche Schauſpiele bekannt geweſen ſeien, wird gemeinhin geläugnet, indeſſen, wie es ſcheint, ohne Grund; denn es laſſen ſich verſchiedne Umſtände anführen, die vielmehr für die Annahme ſprechen. Wir berufen uns nicht auf die ſchon 1530 erſchienene Ueberſetzung, oder vielmehr abgekürzte Bearbeitung der Celeſtina, die noch 1580 in London aufgeführt wurde [34]); wohl aber auf eine Stelle in Stephen Goſſon's, um 1581 gedruckter, Schrift: **Plays confuted in five Actions**, wo von ſpaniſchen Comödien die Rede iſt,

[33]) Um nur einige Beiſpiele anzuführen, ſo iſt in folgenden Stücken von Beaumont und Fletcher der Plan aus ſpaniſchen Werken geſchöpft: im **Little french lawyer** aus dem Guzman de Alfarache, P. II c. 4; im **Spanish Curate** und in **the Maid of the Mill** aus dem Gerardo von Gonzalo de Cespedes; in **the Chances** aus der **Señora Cornelia** des Cervantes, in **Love's pilgrimage** aus eben deſſen **dos doncellas**. Die Geſchichte des Alphonſo im **Wife for a month** iſt die bei verſchiedenen ſpaniſchen Schriftſtellern vorkommende von Sancho VIII., König von Leon. Beim **Knight of the burning pestle** hat offenbar eine Erinnerung an den Don Quijote vorgeſchwebt. **The Beggar's Bush** von Fletcher und **the Spanish Gipsy** von Middleton und Rowley gründen ſich auf die **fuerza de la sangre** und die **Gitanilla** des Cervantes u. ſ. w.

[34]) **Collier History of English Dramatic Poetry, Vol. II. p. 408.**

die auf den Londoner Theatern geſpielt würden [35]). Dieſes bezieht ſich nun freilich auf eine Zeit, wo das Theater in beiden Ländern noch nicht ſeine volle Ausbildung erhalten hatte. Unter den noch vorhandenen oder bisher aufgefundenen Dramen von Shakeſpeare's Zeitgenoſſen und unmittelbaren Nachfolgern iſt zwar keines, von dem ſich mit Beſtimmtheit behaupten ließe, es ſei einem ſpaniſchen nachgeahmt (die hier und da vorkommenden Beiſpiele von Uebereinſtimmung [36]) können auch aus dem gemeinſamen Anſchließen an dieſelbe Sage oder Novelle erklärt werden); unzweifelhafte Entlehnungen dieſer Art kommen erſt in der Zeit Karl's II. vor [37]); und die älteſte

[35]) „I may boldly say it, because I have seen it, that The Palace of Pleasure, The Golden Ass, The Aethiopian History, Amadis of France, and The Round Table, bawdy comedies in Latin, French, Italian and *Spanish*, have been thoroughly ransacked to furnish the playhouses in London.“ S. Collier, l. c. pag. 419.

Es verdient ferner bemerkt zu werden, daß Robert Green, einer der vorzüglichſten unter Shakeſpear's unmittelbaren Vorgängern, der Verfaſſer des Friar Baco, ſeiner eignen Erzählung nach (in der Schrift the repentance of R. Green), Reiſen in Spanien gemacht hatte und hier mit den älteren Verſuchen des ſpaniſchen Drama's bekannt geworden ſein konnte (R. Green's works by A. Dyce. London, 1831. Vol I. Preface).

[36]) Z. B. zwiſchen Fletcher's Elder Brother und Calderon's De una causa dos Efectos, zwiſchen Shakeſpeare's Twelfth-night und der anonymen Comödie La Española en Florencia, zwiſchen Beaumont und Fletcher's Maid of the Mill und Lope's Quinta de Florencia, zwiſchen Webſter's Duchess of Malfy und dem Mayor domo de la Duquesa de Amalfi des Lope de Vega.

[37]) The adventures of five hours (zuerſt gedruckt 1663), eine Nachbildung der ſpaniſchen Comödie Los Empeños de seis horas. Des Grafen Digby von Briſtol 'T is better than it was (1665) nach

Nachricht, daß eine ſpaniſche Schauſpielergeſellſchaft in London geſpielt habe, iſt vom Jahre 1635 [38]). Hierunter leidet jedoch die Annahme, daß auch ſchon die Dichter aus der Zeit der Eliſabeth mit den Werken gleichzeitiger ſpaniſcher Dramatiker bekannt geweſen ſeien, noch keineswegs; vielmehr bleibt dieſe im höchſten Grade wahrſcheinlich; denn läßt ſich denken, daß, wenn ſchon die unvollkommnen Werke der älteren caſtilianiſchen Comödienſchreiber ihren Weg nach England gefunden hatten, die viel vorzüglicheren des Lope de Vega nicht dorthin gedrungen ſein ſollten? Es iſt zu vermuthen, daß die genauere Durchforſchung der altengliſchen Literatur einſt die Beſtätigung unſerer Vermuthung bringen werde. Von beſonderer Wichtigkeit ſcheint indeſſen dieſe Unterſuchung nicht zu ſein; denn wenn Lope's Comödien auch wirklich ſchon zur Zeit des Shakeſpeare in England bekannt geweſen ſind, ſo kann doch dem ſpaniſchen Theater auf dieſen Grund hin noch kein weſentlicher Einfluß auf die Geſtaltung des engliſchen zugeſchrieben werden. Dieſes würde ſich nach aller Berechnung durchaus ebenſo entwickelt haben, wie es jetzt vorliegt, auch wenn jenes gar nicht exiſtirt hätte. Beide Bühnen ſind gleichzeitig aus den eigenſten innerſten Lebenstrieben der Nationen emporgewachſen und die Stadien ihrer Ausbildung fallen auf überraſchende Weiſe faſt in dieſelben Jahre. Das Ende

Calderon's Mejor está que estaba. Eben deſſen Worse and worse, nach Peor está que estaba. Deſſelben Elvira or the worst not always true (1667) nach Calderon's no siempre lo peor es cierto. S. Downes, The Prompter Roscius Anglicanus, 1708. p. 26. Dodsley's collection of Old Plays, Vol. XII.

[38]) Collier, l. c. pag. 69.

des 16. und der Anfang des 17. Jahrhunderts vollendete hier wie dort nur ein lange begonnenes Werk, und faſt hundert Jahre vor dieſer Zeit hatte ſich in beiden Ländern die ſpätere Form und Richtung des Drama's auf's beſtimmteſte angekündigt. Aus derſelben Wurzel, den geiſtlichen und weltlichen Spielen des Mittelalters, hervorgegangen, zeigen ſich im erſten Viertel des 16. Jahrhunderts hier in John Heywood's [39]), dort in Naharro's und Gil Vicente's Stücken die Anfänge einer eigentlichen, volksthümlichen Comödie. Das Drama beider Länder durchläuft dann während einer Reihe von Decennien mancherlei wechſelnde Phaſen, die bei aller, durch Natur und Character der Nationen bedingten Verſchiedenheit in unverkennbarem Parallelismus ſtehen. Hier wie dort fehlt es nicht an gelehrten Nachbildungen der Alten und an Verſuchen, einer todten Auffaſſung der Antike Geltung auf der Bühne zu verſchaffen; — man erinnere ſich an die mißglückten Stücke Ferrer und Porrer, **Ralph Royster Doyster**, Damon und Pythias auf der einen, an Perez de Oliva und Málara auf der anderen Seite. Aber der Nationalgeſchmack weiſt den pedantiſchen Regelzwang zurück und erklärt ſich auf's entſchiedenſte für das Volksthümliche, auf heimiſchem Boden Gediehene, das denn auch auf der Bühne durchaus das Uebergewicht behauptet. Wo Alles aus eignen Quellen geſchöpft und mit eignen Kräften geſtaltet werden ſoll, ohne daß ein maaßgebendes Vorbild vor Augen läge, da bietet ſich in Hinſicht auf Inhalt und Form, auf den Stoff und

[39]) Collier, History of english dramatic poetry, II 385. — Dodsley, Collection of old plays, T. I.

deſſen künſtleriſche Behandlung ein weites Feld von Schwierigkeiten dar; es bedarf vieler und oft wiederholter Verſuche, um das Angemeſſene zu finden. So zerſplittert ſich auch das Drama beider Nationen eine Zeit lang in verſchiedne Richtungen und geräth auf mancherlei Irrwege, die durchgemacht und als falſch erkannt werden müſſen, ehe das wahre Ziel erreicht werden kann. **Gammer Gurton's Needle** und andere engliſche Luſtſpiele correſpondiren in dem Copiren der gemeinen Wirklichkeit, in dem Rohen und Niedrigen der Poſſenreißerei mit den ſpaniſchen Farcen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Auch als dieſe Stufe überwunden iſt und man einem höheren poetiſchen Kunſtdrama nachzuſtreben anfängt, gelingt es nicht ſogleich, Materie und Form zu harmoniſcher Abrundung zu bringen. Die ungeheuren Maſſen des Stoffs, die ſich im romantiſchen Drama zur Darſtellung drängen, ſind erſt zu bewältigen, nachdem ſich die Kräfte der Dichter im Ringen mit ihnen geſtählt haben. In Green's wie in La Cueva's Stücken zeigen die vielen unmotivirten Wendungen der Handlung, der Mangel an innerem Zuſammenhang und wahrer Compoſition, daß die Verfaſſer ihre Vorwürfe noch nicht gehörig zu beherrſchen wiſſen; Marlow und Virues ähneln einander in der Vorliebe für das Gräßliche und Schauderhafte, für ungeheure Begebenheiten und Gewaltthaten, und in der Hinneigung zu bombaſtiſchem Schwulſt. Auch wenn man die übrigen Zeitgenoſſen der Letztern, George Peele, John Lily, Thomas Kyd auf der einen, Argenſola, Artieda, Cervantes auf der andern Seite einander gegenüberſtellt, ſo läßt ſich weder hier noch dort ein feſter Mittelpunkt gemeinſamer Beſtrebung, ein ſelbſt-

ſtändiges, Form und Inhalt beſtimmendes Syſtem der dramatiſchen Kunſt entdecken. Nun aber beginnt — und genau in den nämlichen Jahren — für England wie für Spanien die große Epoche, in welcher das bisher nur langſam und mit ſchwankendem Fuß vorgerückte Drama plötzlich Rieſenſchritte thut [40]). Shakeſpeare und Lope treten auf, zwar nicht als Schöpfer der Bühne — wie man ſie genannt hat, — aber als Vollender der Arbeit ihrer Vorgänger, als Begründer einer neuen Aera, des goldnen Zeitalters der dramatiſchen Kunſt; von einem Kreiſe begabter, nach gleichem Ziele ſtrebender Zeitgenoſſen umgeben, aber durch hervorragendes Talent zu Führern dieſes Kreiſes berufen, beherrſchen ſie mit wunderbarer Zauberkraft die Volksbühne, die ſie nach ihrem höheren poetiſchen Sinne umgeſtalten. Die verſchiednen und divergirenden Richtungen ihrer Vorgänger zuſammenfaſſend, vor Allem von den volksthümlichen Elementen der Comödie ausgehend, aber dieſe auf die Höhe reiner Kunſtbildung erhebend, bringen ſie eine neue Stufe des Drama's zur Erſcheinung, welche die vorige unermeßlich weit überragt. Ihre Werke werden in Geiſt und Form Keim und Typus einer faſt unüberſehbaren Reihe von anderen, und bilden auf beiden Seiten ſelbſtſtändige, überreiche und allſeitig vollendete dramatiſche Literaturen. Die auffallende Uebereinſtimmung dieſer beiden Literaturen in den weſentlichſten Punkten, welche Character und Form des Schauſpiels beſtimmen,

[40]) Lope wird 1562, Shakſpeare 1564 geboren. Jener mag einige Jahre früher für's Theater thätig geweſen ſein als dieſer; aber der überwiegende Einfluß Beider auf die Bühnen ihrer Länder beginnt gleichzeitig, um 1590.

die Beiden gemeinsame Auffassung der dramatischen Kunst, der analoge, durch Mittheilung von außen nicht zu erklärende Gang, auf welchem beide Bühnen zu demselben Resultat gelangen, führt denn wohl den klaren Beweis, daß es sich hier nicht von bloßer Willkühr und Laune, sondern von einem naturgemäßen Bildungsprocesse handelt, daß wir hier zwei parallele Entwicklungen eines gleichartigen Keimes vor uns haben. Welches aber ist dieser Keim, dessen unverkümmerte und ausgewachsene Entfaltung sich in dem Drama des nordischen wie des südlichen Volks in gleich üppigem Wuchse darstellt? Man hüte sich, ihn in dem Princip der „romantischen Poesie" zu suchen, da dieser unklare und mißbrauchte Ausdruck die neue Kunst in einen Gegensatz zur antiken zu stellen scheint, der in Wahrheit gar nicht vorhanden ist, indem die richtige Betrachtungsweise sich vielmehr von der inneren Gleichartigkeit Beider überzeugt, Beide als organische, vielfach übereinstimmende Bildungen erscheinen läßt. Das selbstständige Lebensprincip der neuen sowohl als der antiken Kunst, das Princip, welches Inhalt und Form hier des englischen und spanischen, dort des griechischen Schauspiels erzeugt hat, liegt in der volkspoetischen Tradition und deren unzerrütteter Fortbildung, in den dichterischen Elementen der Geschichte und Sage, des Geistes und Lebens der verschiedenen Nationen und deren naturgemäßer Gestaltung und Abrundung. Wie das Drama der beiden Völker, von denen hier gehandelt wird, der einzigen unter den neueren, die ein originales Theater besitzen, durchaus auf solcher Grundlage ruhe; von welcher Trefflichkeit und inneren Nothwendigkeit die ihm eigenthümliche Form, wie diese

Form eins mit ſeinem Weſen, und wie ſie ihm ebenſo organiſch erwachſen ſei, wie dem griechiſchen die ſeinige, — darauf wird im Folgenden mannigfach hingewieſen werden. Um hier die Parallele zwiſchen der ſpaniſchen und engliſchen Bühne fortzuſetzen ſo erhält ſich die letztere nur kurze Zeit, kaum ein Viertel-Jahrhundert lang, und nur in Shakeſpeare und einer gemeſſenen Zahl ſeiner Zeitgenoſſen, Ford, Webſter, Deckar, Middleton, Rowley, Thomas Heywood, in ungetrübter Reinheit. Schon bei Lebzeiten jenes größten Dichters beginnt im Schooße der Bühne eine Spaltung. Eine auf höhere Bildung Anſpruch machende Partei tritt den Beſtrebungen jener volksthümlichen Poeten entgegen, macht durch unpoetiſche Kritik und durch ungehörige Nachahmung der Antike das Publicum irre, und ſtumpft durch Uebertreibung und Effect-Haſcherei den Sinn für die wahre Schönheit ab. So zeigt die Geſchichte des engliſchen Schauſpiels nach Shakeſpeare nur ein ſtufenweiſes Sinken, bis es in den Bürgerkriegen zur Zeit Karl's I. und in der puritaniſchen Umwälzung ſeine Endſchaft erreicht. Die ſpaniſche Bühne dagegen ſtrahlt mehr als ein volles Jahrhundert im reinſten Glanze volksthümlicher Dichtung, ſie hat dieſe in tauſendfachen Geſtalten und Bildungen verkörpert und ſich den ſchönen Strom, der wie aus dem innerſten Lebensquell der neueren Nationen hervorbrach, noch bis in die Zeit hinein, in welcher in den übrigen Europäiſchen Literaturen kaum noch von Poeſie die Rede war, ungetrübt erhalten. Die Verſuche, ſie nach blind verehrten und mißverſtandenen Vorbildern zu modeln und das Einverſtändniß zwiſchen Dichtern und Volk zu ſtören, ſcheiterten hier ſchon im Entſtehen. Alle Dramatiker, die bis

auf ihren Verfall zu Anfang des 18. Jahrhunderts auf ihr geherrscht haben, waren gerade dadurch groß und einflußreich, daß sie im innigsten Einklange mit dem Nationalgeist dichteten. — Es wird lehrreich sein, bei dieser Zusammenstellung der beiden Bühnen, welche die einzigen selbstständigen und volksthümlichen im neueren Europa sind, noch einen Augenblick zu verweilen. Die Verwandtschaft beider, so lange sie ihrem Princip treu bleiben, sticht in den deutlichsten Zügen hervor und leuchtet der Betrachtung unmittelbar ein. Daß trotz dieser Uebereinstimmung die Verschiedenheit des südlichen Volkscharakters von dem nördlichen, die entgegengesetzten politischen und religiösen Verhältnisse, viele einzelne Differenzpunkte bedingen werden, ist der Natur der Sache nach zu erwarten. Wir werden auf diese Einzelheiten in der Folge mehrfach zurückkommen, da eine solche Vergleichung für unsern Gegenstand besonders aufschlußreich und fruchtbringend zu sein verspricht. Im Allgemeinen heben wir hier zunächst Folgendes hervor. Wenn das englische Drama sich in seinem einzigen und göttlichen Meister zu einer Höhe erhoben hat, welche den Gipfelpunkt aller Poesie bildet und bis zu welcher kein anderes emporreicht, so kann in dieser Hinsicht auch das spanische nicht mit ihm in die Schranken treten. Aber Shakespeare steht allein als der ungleich bedeutsamste Mittelpunkt der Bühnendichter seines Landes da; die Uebrigen sind bei aller ihrer schönen Begabung doch durch einen ungeheuren Abstand von ihm getrennt; Sterne zweiten und dritten Ranges, die mehr oder weniger nur von jener Sonne Abglanz erhalten. In der dramatischen Literatur der Spanier dagegen findet ein verschiedenartiges Verhält-

niß Statt; nicht an Einen hervorragenden Namen iſt ihr Ruhm und ihre Bedeutung im Weſentlichen geknüpft; nicht eine einzelne Erſcheinung bildet in ihr das Centrum, von dem aller Glanz ausſtrahlte; vielmehr iſt in ihr das Licht mehr gleichmäßig auf verſchiedne Dichter und Dichtergruppen vertheilt. Mag ihr daher auch ein Geiſt fehlen, der von der Kritik ganz auf jene höchſte Stufe, wie der große Britte, gerückt werden könnte, ſo beſitzt ſie dagegen den Vorzug der größeren Fülle und Mannigfaltigkeit, eines ungleich bedeutenderen Reichthums an hohen poetiſchen Kräften, die nur jener höchſten weichen, aber unmittelbar unter ihr noch immer auf dem Gipfel der Dichtkunſt ſtehen. Die Literaturgeſchichte hat ſich zwar gewöhnt, Lope und Calderon als Hauptrepräſentanten des ſpaniſchen Drama's und ſo anzuführen, als ob ſie in dieſem auf eben die Art prädominirten, wie Shakſpeare in dem engliſchen; allein die beſſere Kenntniß lehrt, daß die Genannten ſich keineswegs ſo unverhältnißmäßig aus ihrer Umgebung hervorhoben, vielmehr noch eine beträchtliche Anzahl von durchaus ebenbürtigen, gleich fruchtbaren und gehaltvollen Dichtern neben ſich haben.

Die vorſtehenden einleitenden Bemerkungen haben uns auf den Punkt geführt, wo die ſpecielle Darſtellung der Periode des ſpaniſchen Drama's, welcher dieſer Band gewidmet iſt, beginnen kann. Wir haben es hier mit dem ungleich wichtigſten Theile des weitſchichtigen Gegenſtandes unſerer Betrachtung zu thun, mit dem goldnen Zeitalter, der Blüthenepoche des ſpaniſchen Theaters. Denn mit Recht darf dieſer Name dem Zeitabſchnitt beigelegt werden, in welchem ſich alle, bisher in einzelne einſeitige

Richtungen aus einander getretene Bestrebungen der Schauspielpoesie zu einem compacten und in seiner Art bis zur Vollkommenheit ausgebildeten System dramatischer Kunst vereinigen; in welchem sich ein seltner Verein von Talenten ersten Ranges mit beinahe beispielloser Thätigkeit dieser Kunst widmet; eine Menge verschiedenartiger und selbstständiger, jedoch durch ein gemeinsames Band zusammengehaltener Erscheinungen in ihr hervortritt, deren eine der andern an höchstem Werthe gleichkommt; ein Geist den andern weckt und zum Wetteifer befeuert, und selbst die Werke der minder Begabten poetischen Gehalt mit theatralischer Wirksamkeit in einem Grade verbinden, in welchem diese Vorzüge weder vor- noch nachher gefunden werden.

Diese glänzendste Periode des spanischen Drama's reicht von dem Ausgang des 16. bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Eine bis auf's Jahr genaue Feststellung ihres Anfangs- und Endpunktes kann nicht füglich Statt finden. Wer vermag den Moment genau anzugeben, in welchem die gereifte Manneskraft aus den aufstrebenden Jünglingsjahren hervortritt, oder den, wo sie absterbend in's Greisenalter übergeht? Bei allen solchen Theilungen und Periodisirungen, die doch nicht sowohl von der Natur unmittelbar gegeben sind, als vielmehr unserer Auffassung angehören, zu unserer Orientirung und Verständigung dienen, gibt es auf den Gränzen streitige Gebiete, durch welche sich schwer eine Scheidungslinie ziehen läßt; und zieht man eine solche, so werden sich beständig Fälle ergeben, bei denen man wieder zweifeln muß, ob sie nach diesseits oder jenseits zu rechnen seien. Indessen kann man,

wenn man ſich nur der Relativität ſolcher feſten Abgränzungen und der Uebergänge, die hier Statt finden können, bewußt bleibt, den Anfang unſerer Periode mit ziemlicher Sicherheit in die Zeit von 1588—1590 ſetzen. Denn damals begann, wie ſich weiterhin als unzweifelhaft feſtſtellen wird, Lope's überwiegender Einfluß auf die Bühne und die Umwälzung, die er in der dramatiſchen Literatur herbeiführte; und daß mit dieſen Ereigniſſen eine neue Epoche des ſpaniſchen Theaters, die ſie ſelbſt deſſen goldnes Zeitalter nennen, anhebe, wird ſchon von Lope's Zeitgenoſſen eingeſehen [41]). Schwieriger möchte es ſein, den Endpunkt dieſer glücklichſten Periode genau zu beſtimmen. Daß ſie ſich durch die ganze Dauer von Lopes und Calderon's Wirkſamkeit bis zum Tode des Letzteren (1681) erſtrecke, kann nicht bezweifelt werden; hier hat jedes Jahr Werke

[41]) Aguſtin de Rojas ſagt (i. J 1602), nachdem er von der früheren Schauſpielkunſt zur Zeit des Virues geredet hat: „Jene Zeit ging vorüber und es kam die unſrige, welche man die goldne nennen könnte, auf ſolcher Höhe ſtehen heute Comödien, Schauſpieler, Intriguen, ſinnreiche Einfälle, Sentenzen, Erfindungen, Ueberraſchungen, Muſik, Zwiſchenſpiele, Lieder, Scherze, Tänze, Verkleidungen, Trachten und Aufzüge; kurz Alles iſt bis zu einem Punkt gelangt, über den hinauszugehen unmöglich ſcheint. Was können die nach uns Kommenden thun, das nicht ſchon gethan, was erfinden, das nicht ſchon erfunden wäre? Die Comödie iſt ſo hoch emporgeſtiegen, daß ſie uns aus dem Geſichte ſchwindet; gebe Gott, daß ſie ſich nicht verliere! Die Sonne unſeres Spaniens, der Phönix unſerer Zeit, Lope de Vega, verfaßt in Augenblicken ſo viele und ſo gute Stücke, daß weder ich ſie zu zählen, noch irgend ein Menſch ſie nach Gebühr zu preiſen vermag.“ Sodann führt Rojas verſchiedne andere Dramatiker an, welche größtentheils eben die ſind, die, nach Cervantes, „dem großen Lope bei'm Aufrichten des großen Baues der ſpaniſchen Comödie geholfen haben.“

aufzuweiſen, die einen derartigen Zweifel niederſchlagen können. Aber auch nach dem angedeuteten Zeitpunkt erhalten mehrere der jüngeren Zeitgenoſſen Calderon's das ſpaniſche Nationaltheater noch immer in nicht unbedeutendem Anſehen und andere Dichter einer neuen Generation führen daſſelbe unmerklich in das 18. Jahrhundert hinüber. Man könnte daher verſucht ſein, die hier in Rede ſtehende Epoche noch bis in dieſes Jahrhundert zu verlängern und erſt mit dem Einbrechen der franzöſiſchen Doctrinen einen neuen Zeitraum zu beginnen. Allein dies heiße, ſich durch äußeren Schein blenden laſſen. Ein Vances Candamo, ein Zamora, ein Cañizares und andere Dichter aus der ſpäteren Regierungszeit Carl's II. und aus der ſeines Nachfolgers arbeiten zwar noch mit Geiſt und Geſchick in der alten Manier; allein es iſt nur Wiederholung der hergebrachten Formen; eine neue Entwicklung gibt ſich nirgends kund, oder was neu iſt kann nur für Verwilderung und Rückſchritt gelten. Ein kundiges Auge wird daher dieſe Zeit im Vergleich mit der vorigen als eine Periode des Verfalls und Abſterbens erkennen, und beide auseinander zu halten, iſt der Geſchichtſchreiber verpflichtet. In Ermanglung einer ſcharfen, durch ein äußeres Fac um abgeſteckten Gränze nun wird es das Beſte ſein, die chronologiſche Scheidelinie im Allgemeinen in die zweite Hälfte der Regierung Carl's II. oder in das letzte Decennium des 17. Jahrhunderts zu legen und ſich bei der Einordnung der Dichter, die ſich um jenen Wendepunkt gruppiren, mehr von inneren Rückſichten leiten zu laſſen.

Den vorliegenden Zeitraum, den wir demnach von 1588 bis gegen den Ausgang des 17. Jahrhunderts ſetzen,

noch in einzelne Epochen zu zerfällen, ſcheint nicht räthlich. Denn eine weſentliche Umgeſtaltung des Drama's fand während deſſelben nicht Statt; alle einzelnen Erſcheinungen in ihm ſind trotz mancher innern und äußern Verſchiedenheit ſo eng durch ein gemeinſames Band verknüpft, daß eine Zerſtückelung nur dem Verſtändniß ſchaden kann. Aber verſchiedne Phaſen der dramatiſchen Kunſt und Literatur können allerdings in dieſer Periode, ihrer Einheit unbeſchadet, hervorgehoben werden; und es wird für die Einſicht in die Gliederung des ganzen großen Baues erſprießlich ſein, dieſe ſchon hier bemerklich zu machen. Die Jahre 1588 — 1600 bezeichnen ein erſtes Stadium der Ausbildung, in welchem ſich die ſpaniſche Nationalcomödie zwar mit Erfolg und ohne durchdringenden Widerſpruch in ihren neuen Formen feſtſetzt, aber unter mancherlei äußeren Hinderniſſen doch ihre Kräfte noch nicht völlig zu concentriren und zum höchſten Fluge zu erheben vermag. Mit dem neuen Jahrhundert tritt dann eine Zeit ein, in welcher ſich das Drama ganz aus eigner Kraftfülle, nur durch den poetiſchen Gemeingeiſt der Nation und durch den Wetteifer hochbegabter Dichter gehoben, zu einem Gipfel des Glanzes und Reichthums emporſchwingt, über den hinaus kaum noch eine Steigerung möglich ſcheint. Aber im Jahr 1621, als in Philipp IV. ein geiſtvoller, der Dichtkunſt, und namentlich der dramatiſchen, mit Leidenſchaft zugethaner Fürſt den Thron beſteigt, geſellt ſich zu jenen mehr innern Impulſen noch jede Art von äußerer Begünſtigung, und concurrirt mit einer zweiten Reihenfolge von Talenten, um das Theater auf eine neue Stufe des Anſehns zu erheben. Dieſe beiden mit den Regierungsperioden Philipp's III. und

IV. correspondirenden Phasen der Bühnen-Poesie und Kunst können als deren goldnes Zeitalter im engern Sinne angesehen werden. Mit ihnen ungefähr parallel, aber sich in der Mitte berührend und natürlich nicht immer scharf von einander geschieden, zerlegen sich die Bühnendichter in zwei große Gruppen, als deren Mittelpunkte Lope de Vega und Calderon anzusehen sind. Der Tod Philipp's IV. oder der Regierungsantritt seines schwachköpfigen Nachfolgers (1665) macht dann einen Einschnitt in die Theatergeschichte der ganzen Periode, hinter welchem zwar kein neues Entwicklungsmoment und überhaupt nichts mehr liegt, was der früheren Kraft und Fülle gleichkäme, wohl aber noch eine etwa fünfundzwanzigjährige Zeit der Nachblüthe, die mit der vorigen durch zu viele Fäden zusammenhängt, um sich von ihr abtrennen zu lassen.

Ueber die Umstände, welche das Aufblühen der Schauspielpoesie in dieser großen Periode besonders begünstigten und, nach unserer Einsicht, ihren hohen Flor hervorriefen, ist im Voranstehenden schon Manches niedergelegt. Doch scheint es ersprießlich, noch einiges hierauf Bezughabende nachzuholen.

Der Begünstigung durch den Hof kann unter den Ursachen, welche das spanische Theater emporhoben, nur in sehr eingeschränktem Sinne eine Stelle eingeräumt werden. Eine solche Begünstigung fand erst unter Philipp IV. Statt. Es ist wahr, dieser geistvolle Monarch erhob nicht allein die scenische Darstellung auf seiner Hofbühne von **Buen Retiro** zu einem bis dahin ungesehenen Glanze und Luxus; er erwarb sich auch durch die Aufmunterungen und die sorgenfreie Muße, die er den

talentvollſten Schauſpieldichtern gewährte, ein minder zweifelhaftes Verdienſt um die wahren Intereſſen der Kunſt. Allein ſchon lange vor ihm war, ohne Beförderung von oben, vielmehr in vielfachem Conflict mit der Regierung, das Theater zu einem Flor gediehen, den er ſelbſt mit Hülfe aller der außerordentlichen Talente, die er an ſeinen Hof gefeſſelt hatte, kaum zu ſteigern vermochte. Philipp II. wandte allen Künſten, welche das Leben verſchönern und veredeln, kalt den Rücken; ſein geiſtloſer Nachfolger fand an äſthetiſcher Unterhaltung eben ſo wenig Geſchmack, und Beide beſchäftigten ſich mit der Bühne nur, um ihr Hemmniſſe und Reſtrictionen aufzulegen; grade in die Regierungen Philipp's des II. und III. aber fällt der Zeitpunkt, in welchem das Drama zu allſeitiger höherer Ausbildung, die Bühne zuerſt zu einem an Ueberfluß gränzenden Reichthum gelangte. Die Urſachen dieſer Erſcheinung müſſen alſo in Verhältniſſen liegen, über welche Gunſt oder Ungunſt der Könige im Weſentlichen nichts vermochte.

Um den Ausgang des 16. Jahrhunderts waren die wildeſten Wallungen des ungeſtüm abenteuernden Geiſtes vorüber, der die Spanier ſo lange in ſeinen Wirbeln fortgeriſſen hatte; nicht daß die Nation ſich nun thatloſer Ruhe hingegeben hätte, aber ſie begann, ihre früher mehr nach außen hin zerſplitterte Thätigkeit nach innen zu concentriren; ſie wollte ihre ſchöpferiſche Kraft auch im Reiche des Geiſtes offenbaren und die großen Ideen ihrer Vergangenheit und Gegenwart auch im Gebiete der Kunſt auf würdige Art zur Erſcheinung bringen. So folgte auf das Jahrhundert der höchſten politiſchen Macht eines der geiſti-

gen Bedeutsamkeit, das jenem den Rang streitig machen konnte. Auf diesem Grunde gedieh die poetische Literatur zu jenem üppigen und vielgestalteten Wuchs, den wir in dieser ihrer Glanzepoche bewundern. Besondere Bedingungen traten hinzu, um das Drama zur Alles belebenden Seele dieser Poesie zu machen. Die Spanier fingen an, nach Wohlsein und behaglichem Lebensgenuß zu streben, und die Früchte ihrer langjährigen Anstrengungen zu genießen. Die Reichthümer, die von allen Seiten zusammengeströmt waren, riefen natürlich das lebhafteste Trachten nach Vergnügungen aller Art hervor; und was konnte diesem Trachten bei einem geistvollen, von großen Erinnerungen und Anschauungen erfüllten, Volke mehr Nahrung geben, als das Schauspiel, das nach jahrhundertlanger Vorbereitung nur eines solchen Moments harrte, um sich als Mittelpunkt des ganzen geistigen Nationallebens festzustellen? In der Gattung der Poesie, welche in ihrer ächten Gestalt die größte Popularität mit tiefsinniger Kunstvollendung verbindet, war Befriedigung für jeden überhaupt eines höheren Genusses Fähigen geboten, sobald nur die Dichter den Nationalgeist richtig aufzufassen und ihm das darzureichen vermochten, was er zu fordern berechtigt war. Wenn dem Spanier in lebenvoller Darstellung auf der Bühne die Großthaten seiner Vorfahren, die Glanzpunkte seiner herrlichen Geschichte vorgeführt wurden, wenn er hier in glänzenden Farben den noch nicht erloschenen Ruhm seiner Nation verewigt, die wunderbaren, seiner Phantasie vertrauten Gestalten einer romantischen Sagenwelt gleichsam in die Wirklichkeit treten und selbst die bunten Erscheinungen der ihn umgebenden Gegenwart in dem Zauberspiegel der Poesie

verklärt wiedergegeben ſah. — wie hätte er da nicht alle anderen Ergötzungen dieſer höchſten unterordnen ſollen? Zugleich war in Madrid, das der Hof inzwiſchen zu ſeiner Reſidenz, die Regierung zu ihrem Sitze erwählt hatte, eine Fülle von Bildung ſowohl als Reichthum zuſammengeſtrömt. In dieſer Stadt, die nunmehr den Mittelpunkt aller ſpaniſchen Provinzen bildete, concentrirten ſich alle Radien des Nationallebens. Hier, im Herzen der gewaltigen Monarchie hier, wo ſich im Kleinen ein Abbild des ganzen Volksdaſeins darſtellte, mußte auch die Bühne veranlaßt ſein, ein lebendiges Gemälde dieſes Lebens zu entfalten; hier ferner auf dem Sammelplatz des Luxus ſowohl als der intellectuellen Kräfte, mußte das Bedürfniß nach dramatiſcher Unterhaltung lebhaft gefühlt werden. Es wird wohl immer ein innerer und nothwendiger Zuſammenhang zwiſchen den tiefbegründeten Bedürfniſſen und Wünſchen einer Zeit und den Erſcheinungen Statt finden, durch welche ſie Befriedigung erhalten. Ein ſolches Zuſammentreffen rief denn auch gerade in dem paſſenden Moment und als alle anderen Conſtellationen günſtig waren, die Geiſter hervor, die dem Begehren der Spanier in vollem Maaße Genüge leiſten konnten; Dichter, die aus dem innerſten Marke ihres Volkes hervorgegangen, und alle Bildung ihrer Zeit in ſich zuſammenfaſſend, alle Strahlen der Poeſie, die in der Geſchichte, der Tradition, dem Glauben und dem geſelligen Leben der Nation ausgebreitet waren, wie in einen Brennpunkt ſammelten und auf die Bühne leiteten. Und das iſt die wunderbare und überraſchende Eigenthümlichkeit großer Perioden, daß ein allgemeiner Schwung die ganze Generation durchdringt, daß nicht bloß die äußern

Mittel der Kunst, sondern selbst tiefer liegende Vorzüge gleichsam zum Gemeingut werden, und daß der Genius der Dichtung, wenn er sich auch am glänzendsten in den Werken einiger besonderer Lieblinge offenbart, sich doch nicht auf diese beschränkt, sondern selbst die der weniger Berufenen auf eine Höhe emporhebt, die in minder bevorzugten Zeitläuften nicht erreicht werden kann. So stehen wir hier an einem Punkt, wo das Geständniß eintreten muß, daß alle Umstände, die man als Ursachen der Blüthe des spanischen Theaters anführen kann, diese nur annäherungsweise erklären; daß sich hier Vieles in das geheimnißvolle Dunkel verliert, in welchem das Warum aller Erscheinungen verborgen liegt. Wer vermag jene letzten Gründe aufzudecken, aus denen die Begabung von Individualitäten, Zeiten und Nationen verschieden ausfällt, aus denen die einen mit allem Ueberfluß ausgestattet werden, die andern aber, auch wenn sie durch äußere Verhältnisse zu gleichem Besitz befähigt scheinen, darben müssen?

Bei der Darstellung der Umwandlung, welche das spanische Schauspiel im Beginn dieser Periode erfuhr, ist der im vorigen Abschnitte abgerissene Faden wieder aufzunehmen.

In dem Gewirr heterogener Elemente, die in der bisherigen Bühnenpoesie ungeordnet beisammen lagen, hatte sich noch kein fester Styl und Charakter herausgestellt, und alles bisher Gelieferte konnte mehr nur für Anlage und Skizze, als für ausgebildete Leistung gelten. Allein das Ziel, zu dem alle verschiedenartigen Bestrebungen tendirten und in dem sie allein einen Ruhepunkt finden konnten, lag schon offen zu Tage. Die einzelnen unglücklichen Ver-

ſuche, einer äußerlich gefaßten Nachbildung des antiken Theaters Eingang zu verſchaffen, hatten den geſunden Sinn der Nation, der vor Allem das Vaterländiſche wollte, auf die Dauer nicht irre leiten können. Der Zwieſpalt der verſchiedne der Europäiſchen Literaturen ſo lange zerrüttete und um ihre ſchönſte Blüthe betrog, der Kampf zwiſchen dem Alten, Fremden und Todten auf der einen, und dem Neuen, Eignen und Lebendigen auf der anderen Seite, war in Spanien von Anfang an mit überwiegender Ausſicht auf den Sieg des letzteren geführt worden. Die Nachahmung der ordinären Wirklichkeit hatte ſich auf der Bühne nicht in Anſehn zu halten vermocht, ſo daß ihr ein ſecundärer Platz angewieſen worden war. Die hervorragendſten dichteriſchen Kräfte hatten ſich in dem Streben concentrirt, ein nationales Drama im höheren Styl zur Ausbildung zu bringen und dieſes Streben in mannigfachen anerkennungswerthen Leiſtungen bethätigt, ohne freilich deſſen Ziel vollkommen zu erreichen. Das Drama, das ſich hier ankündigt, muß ſich, ohne ſeine poetiſche Würde zu verläugnen, den Sympathien und Intereſſen des Volkes nahe halten, ſich auf die der Nation zunächſt liegenden Motive beziehen, ſie aber läutern und verklären und den volksthümlichen Character der Poeſie mit der Vollendung reiner Kunſtbildung verbinden; muß die Erinnerungen der Vergangenheit und die Anſchauungen der Gegenwart, welche die Zeit am lebhafteſten bewegen, in dichteriſcher Geſtalt verkörpern, vor Allem daher auch der eigenthümlichen religiöſen Geiſtesrichtung derſelben entſprechen. Die Fülle von Erſcheinungen, Thaten und Begebenheiten, die ſich hiernach zur Darſtellung drängt, bedingt eine freie, an die Regeln des Ari-

ſtoteles nicht gebundene künſtleriſche Form; eine Form, die dem Genie einen möglichſt freien Spielraum gönnt, und, von conventionellen Beſchränkungen uneingeengt, nur den unwandelbaren Geſetzen unterworfen iſt, die ſich aus der Natur der Dinge, aus dem Grundbegriff der dramatiſchen Kunſt ergeben. Der äußeren Fülle der Handlung endlich muß die Mannigfaltigkeit metriſcher Combinationen, nach Principien geregelt und ſich den verſchiednen Bewegungen der Action anſchmiegend, entſprechen.

Mit der Löſung dieſer Aufgabe nun, an welcher, bewußt oder unbewußt, alle Stimmführer unter den vorangegangenen Bühnendichtern gearbeitet hatten, mit der Feſtſtellung der Form des Drama's, welche die dem ſpaniſchen Geiſte angemeſſenſte war, beginnt die neue Epoche des Theaters. Welches die weſentlichſten Grundzüge dieſer Form ſein werden, erhellt im Allgemeinen ſchon aus dem Obigen; doch iſt es nöthig, hier noch etwas näher auf dieſelben einzugehen, was am füglichſten in Verbindung mit einem Abriß der verſchiednen Gattungen ſpaniſcher Theaterſtücke geſchieht. Natürlich können jedoch hier nur die allgemeinſten, äußerlichſten und durchgängig zu findenden Umriſſe gegeben werden; denn im Einzelnen hat das ſpaniſche Nationalſchauſpiel bei den verſchiedenen Dichtern mannigfache Modificationen erlitten und verſchiedene Phyſiognomien angenommen, die erſt bei Beſprechung dieſer Dichter gehörig in's Licht treten können.

I. Den bei weitem wichtigſten Beſtandtheil, den eigentlichen Mittelpunkt der ſpaniſchen Bühne bildet die **Comedia**. Man nannte ſo ſeit Lope de Vega jedes Theaterſtück in drei Akten oder Jornadas und in Verſen.

Dieſe beiden Erforderniſſe waren einer **Comedia** durchaus weſentlich und es möchte in unſerer Periode kein Stück in mehr oder weniger als drei Akten, oder in Proſa zu finden ſein, das den Namen **Comedia** führte [42]). Von dem Begriff der Comödie, den wir von den Alten überkommen haben und der ſeine Bedeutung im Gegenſatz zu der Tragödie hat, muß hier ganz abſtrahirt werden. Die ſpaniſche Comedia iſt eine Gattung von Schauſpielen, welche jene Unterſchiede umſchließt und in ſich aufgehen läßt. Dies kann nun in der Art geſchehen, daß die beiden Elemente ſich gegenſeitig durchdringen und mit einander verſchmelzen, d. h. romantiſche Dramen bilden, die weder Tragödie noch Comödie ſind, ſondern beide zur Einheit verbinden; oder ſo, daß dieſer oder jener Beſtandtheil vorwaltet, wo ſich denn Stücke ergeben, die nach den bei uns üblichen Begriffen füglich bald Trauerſpiel bald Luſtſpiel heißen können, aber trotz dem nicht aufhören, im ſpaniſchen Sinne **Comedias** zu ſein [43]). Mit anderen Worten: die **Comedia**

[42]) Lope de Vega nannte ſeine nicht-verüficirte Dorotea **Accion en prosa**, und Calderon das zweiaktige Stück **El Jardin de Falerina** „**Representacion de dos Jornadas.**“

[43]) Wie ganz die ſpecielle Bedeutung des Wortes Tragödie in der umfaſſenden der **Comedia** untergegangen war, beweiſt unter anderen Folgendes Verſchiedene Dichter gaben einzelnen ihrer Stücke, wohl mehr aus Laune, als in der Abſicht, eine innere Verſchiedenheit von den übrigen damit anzudeuten, den Titel **Tragedia**; dieſe **Tragedias** aber führen in den alten Ausgaben meiſt noch die zweite Ueberſchrift: **Comedia famosa** — Mira de Meſcua ſchließt ſeine **Tragedia del Conde Alarcos** (in der V. parte de **Comedias escogidas. Madrid, 1653**) mit den Worten:

Demos fin a una tragedia
Que resulta en mayor gloria,

kann wohl eine tragiſche oder komiſche Wirkung haben, aber ſie iſt weder auf die eine noch auf die andere entſchieden hingewieſen. Beide Seiten der Welt- und Lebensanſchauung, die tragiſche und komiſche, erſcheinen daher in der Comedia entweder als gleich berechtigt, oder ſie treten in ähnlicher Weiſe, wie ſich dies im Drama der Alten zu voller Klarheit entfaltete, abgeſondert aus einander. Aber ſelbſt im letzteren Falle findet noch eine weſentliche Verſchiedenheit von der ſcharfen Sonderung Statt, in welcher ſich Trauer- und Luſtſpiel bei anderen Völkern gegenüberſtehen. In allen Stücken der ſpaniſchen Bühne, ſogar in denen, die auf tragiſcher Grundlage beruhen und einen entſchieden tragiſchen Eindruck bezwecken, finden ſich neben den ernſten einzelne ſcherzhafte Partien. Dieſe Miſchung — es iſt wahr — kann bei ungeſchickter und willkührlicher Behandlung die Einheit der Dichtung ſtören; allein die vorzüglicheren ſpaniſchen Dramatiker haben dieſelbe in einer äußerſt kunſtreichen Weiſe behandelt, die von dieſem Tadel nicht betroffen werden kann. Beide Theile ſind bei ihnen auf's

Y sii os agrada la historia
Dad perdon a la comedia.

Lope de Vega endlich richtet im Laurel de Apolo folgende Worte an den Hauptmann Virues:

O ingenio singular! en paz reposa,
A quien las Musas comicas debieron
Los mejores principios que tuvieron;
Celebradas tragedias escribiste.

Eben ſo wenig Gewicht iſt auf die Ueberſchrift Tragicomedia zu legen, die hier und da den ſpaniſchen Dramen gegeben wird. Lope de Vega ſelbſt beweiſt dies dadurch, daß er die Stücke, die er mit dieſem Namen bezeichnet, doch in den Vorreden oder Dedicationen derſelben wieder Comedias nennt.

innigſte verknüpft und verſchmolzen; die enge Verbindung derſelben gibt ſich nicht allein äußerlich dadurch kund, daß für beide die nämlichen Versformen angewandt werden, ſondern ſie findet auch innerlich Statt. Der Scherz (als deſſen Hauptträger meiſt der Gracioſo erſcheint) wird keineswegs nur willkührlich in die Hauptaction eingeſchoben, ſondern iſt derſelben ſo weſentlich, daß ſich nur wenige Stücke finden werden, aus denen man ihn ſtreichen könnte, ohne das Ganze zu entſtellen. Die komiſchen Motive dienen den tragiſchen zum erläuternden Gegenbilde; erſt aus dem Verein beider tritt die volle Wahrheit hervor, die in der Aufregung der Affecte und Leidenſchaften nur einſeitig zu Tage kommt. Die lächerlichen Figuren ſtellen dem Zuſchauer mit bewußter und abſichtlicher Uebertreibung das Verkehrte in der Handlungsweiſe der Hauptperſonen dar; ſie machen ihn darauf aufmerkſam, wie dieſe in ihren Beſtrebungen einſeitig befangen ſeien; auch ſie, deren niederer Sinn ſich zu gar keiner höheren Lebensanſchauung erheben kann, haben freilich nicht die Wahrheit auf ihrer Seite, aber ſie deuten den Standpunkt an, auf den man ſich ſtellen muß, um den richtigen Ueberblick über das Ganze zu gewinnen. Wenn nun dies eine Beſtimmung der komiſchen Beſtandtheile des ſpaniſchen Drama's iſt, ſo iſt es doch nicht die einzige. Der Gracioſo und die Graciosa bringen mit ihrem ſcharf analyſirenden Verſtande manches geheime Rad in dem Triebwerke der Handlung zum Vorſchein; ſie bieten zugleich in der Niedrigkeit ihres Denkens und Seins eine Unterlage dar, auf der ſich der Adel und die Reinheit in den Geſinnungen der Hauptperſonen deſto höher hebt. Die Bedeutung dieſer Partien,

die ſich meiſtens in der Form einer Parodie der Haupthandlung darſtellen, greift mithin weit über die nächſte äußere Erſcheinung hinaus.

Wie ſich nun das ſpaniſche Trauerſpiel ſchon durch dieſe Miſchung des Tons neben ſonſtiger innerer und äußerer Verſchiedenheit von dem antiken losſagt, ſo werden auch diejenigen Comödien, welche nach unſeren Begriffen am meiſten in die Kategorie des Luſtſpiels fallen, durch ihre ganze Organiſation doch aus der Sphäre deſſen herausgerückt, was bei den Alten und bei den meiſten neuen Völkern ſo genannt wird. Was ſie zu Luſtſpielen im Sinne dieſer macht, iſt die allgemeine Lebensanſicht, die ſich mehr auf die heitere Außenſeite des Daſeins, als auf die tieferen Urſachen der menſchlichen Schickſale richtet. Innerhalb dieſes Kreiſes aber findet eine merkbare Verſchiedenheit Statt. Satire, lächerliche Scenen, Perſonen und Situationen ſind in ihnen, mit ſeltenen Ausnahmen, nur untergeordnete Beſtandtheile, nur die Folie für eine edler gehaltene Haupthandlung, die ſich zwar im Allgemeinen innerhalb der komiſchen Weltanſchauung bewegt, aber durchaus nichts mit jener Poſſenreißerei, jener caricaturartigen Darſtellung einzelner Schwächen und Laſter zu thun hat, die ſo oft mit dem Komiſchen identificirt wird. Alle ſpaniſchen Luſtſpiele werden durch irgend ein ideales Moment über die gemeine Wirklichkeit emporgehoben. Daher liegen auch Uebergänge in's Pathetiſche und Erhabene nicht außer ihrem Bereich. Man ſieht, wie auf dieſe Weiſe jene Gattung von Schauſpielen entſtehen kann, welche als romantiſche, weder Trauer- noch Luſtſpiel zu nennende, Dramen bezeichnet worden ſind. Wenn nämlich der Dichter die Erſchei-

nung oder Wirklichkeit für sich in's Auge faßt, ohne tiefer bis zu dem ewigen Fundament des Menschengeschicks vorzudringen; oder wenn er sich auf einen Standpunkt stellt, von welchem aus die Elemente des Tragischen und Komischen, welche dem irdischen Dasein zu Grunde liegen, mehr in ihren Wirkungen, als an und für sich betrachtet werden, so kann er Stücke hervorbringen, die in dem bunten Wechsel ihrer Scenen bald tragische, bald komische Anklänge darbieten, ohne deshalb die künstlerische Einheit einzubüßen. Denkt man nun an die Abstufungen, Uebergänge und Verwandtschaften, die unter den drei hier durchgegangenen Hauptgattungen der spanischen Comödie Statt finden können, so wird klar, wie man, um endlosen Irrungen vorzubeugen, ihnen allen am besten den umfassenden Namen **Comedia** im Sinne der spanischen Theatersprache läßt, ohne sie in die gewöhnlichen Eintheilungen der Aesthetik zu zwängen.

Ein gleich freier Spielraum, wie in Bezug auf die tragische oder komische Wirkung, findet nun auch in allem Uebrigen innerhalb der spanischen Comödie Statt. So ist es nicht gegen den Geist einer **Comedia**, eine Menge weit auseinanderliegender Begebenheiten, Situationen und Motive nur lose verknüpft und in mehr novellistischer Weise an einander zu reihen; aber man darf deßhalb noch nicht den Ausdruck „dramatische Novelle" für alle spanischen Schauspiele gebrauchen. Viele derselben könnten eben so gut dramatische Epen heißen; andere dagegen, und unter den Werken der besseren Dichter die meisten, haben ganz jene Einheit der Scenenfolge, jenen mit Nothwendigkeit zu einem bestimmten Ziel hinstrebenden Fortschritt der Handlung,

welcher dem ſtrengen Drama nöthig iſt. — In demſelben Sinne kann die poetiſche Intention des Stückes bald mehr durch die Zeichnung der Charactere, bald mehr durch die Situationen und die Führung der Fabel herausgeſtellt werden. Es bedarf ferner wohl kaum der Erwähnung, daß in Abſicht auf die Wahl der handelnden Perſonen keine Art von Beſchränkung Statt findet; daß Könige und Ritter, Bauern und Bediente, allegoriſche und mythologiſche Perſonen, Heilige, Engel und Teufel und ſelbſt die höchſten Gegenſtände der chriſtlichen Verehrung füglich in demſelben Stücke neben einander auftreten können; daß endlich in Bezug auf den Stoff die Geſchichte und Sage aller Völker eben ſo wohl wie das endloſe Gebiet der freien Erfindung ausgebeutet wird. Ein ganz eigenthümlicher, nirgends in gleicher Stärke hervortretender Zug der ſpaniſchen Comödie nun beſteht darin, daß ſie in Allem, was ſie vorführt, ſich die nächſte Gegenwart und Umgebung, in der ſie ſelbſt lebt, abſpiegeln läßt; daß ſie die fernſte Vorzeit, die fremdeſte Begebenheit in die heimiſche Sitte und Gewohnheit hinüberzieht und ſelbſt das Entlegenſte durch Umwandlung gleichſam zum ſpaniſchen Nationalgut macht. Gewiß iſt dieſe Art, die Gegenwart zur Grundlage der Darſtellung zu machen und alle poetiſchen Elemente aus ihr zu ſchöpfen, die einzige, wie ein wahres Nationalſchauſpiel entſtehen kann. Denn das Drama, das vor Allem auf lebhafte Anregung ſeiner Zuhörerſchaft bedacht ſein muß, wird durch alles Entlegene, nicht unmittelbar Verſtändliche in ſeiner lebendigen Wirkung beeinträchtigt, und vermag die Begebenheiten und Verhältniſſe früherer Zeiten oder ferner Länder nur inſofern zu gebrauchen, als es ſie mit der Gegenwart

verknüpfen und seinen Zuschauern in nächste Nähe rücken kann. Nur bei Stoffen aus der nationalen Geschichte oder Sage hat sich daher die spanische Comödie bemüht, sich genau in den Geist und Ton vergangener Zeiten zu versetzen, weil diese der lebenden Generation noch mannigfach vertraut und gegenwärtig waren; die Geschichten des classischen Alterthums und des Auslandes dagegen finden wir durchaus phantastisch und in der Art behandelt, daß die spanische Nationalität, die Sitte und Sinnesart der Gegenwart überall durchklingt. Der Fehler aber, durch den sich die französischen Tragiker lächerlich gemacht haben, indem sie die Gesinnungen und Charactere ihrer Helden mit deren Handlungen in Widerspruch brachten und die erhabenen Gestalten einer heroischen Zeit in ihre flache conventionelle Bildung, ihr abgeschmacktes Hofceremoniell hinüberzogen, kommt bei den Spaniern nicht vor, da diese das Fremde in allen seinen Beziehungen und bis in die Motive hinab umzuwandeln und sich anzueignen, Inhalt und Form in vollkommenen Einklang zu bringen wissen, und eine mit großartiger Poesie hinreichend erfüllte Gegenwart besitzen, um dem entlehnten Stoff auch auf dem neuen Boden eine angemessene Umgebung zu verleihen.

Von den dramatischen Gesetzen der Alten, oder vielmehr von den Regeln, die hirnlose Kritiker dem antiken Drama untergeschoben haben, sagt sich die spanische Comödie aufs entschiedenste los. Die Einheit der Zeit und des Ortes, welche, insoweit sie wirklich von den Griechen beobachtet wurde, durch ihren Chor bedingt war, fiel mit diesem von selbst weg; die Bemühung, sie aufrecht zu halten würde zu einer willkührlichen Einengung und zu

ungereimten Consequenzen geführt haben, die dem gesunden Sinne der Nation widerstrebten, wenn sie sich auch von dem Warum keine Rechenschaft gab. Die mechanische Einheit der Handlung, wie die dickfellige Aesthetik der Antiquare sie lehrte, wird nicht minder bei Seite geschoben. Aber wenn die spanische Comödie somit die vermeintlichen Regeln des antiken Lust- und Trauerspiels von sich weist, so fehlt doch Alles daran, daß sie ihrem Begriff nach und wie sie von den Meistern aufgefaßt worden ist, gar keine Regeln anerkennte. Statt an conventionelle Regeln hält sie sich an die ewigen, von der Natur dictirten und sich der unbefangenen Betrachtung von selbst ergebenden Gesetze der Kunst; mit anderen Worten, sie macht die ideelle Einheit der Handlung, die Unterordnung aller Theile unter die Idee des Ganzen zu ihrem Princip. In der Befolgung dieses Princips besteht ihre künstlerische Form, wie sie sich bei allen besseren Dichtern in hoher Vollkommenheit findet; die Abirrungen Einzelner aber werden unserer Behauptung, durch welche jener abgedroschene Vorwurf, das spanische Schauspiel sei ein ganz abnormes, außer aller Regel stehendes Product, zurückgewiesen ist, in den Augen Verständiger keinen Eintrag thun.

Besonders eigenthümlich zeigt sich, bei fernerer Betrachtung, die Comedia in der Anwendung der Dichtformen, aus deren organischer Einigung das Drama hervorgeht. Die lyrischen und epischen Bestandtheile nämlich erscheinen in ihr mehr abgesondert und für sich bestehend, als in dem Schauspiel irgend einer anderen Nation. Freilich sind die lyrischen Empfindungsgemälde, die weitläuftigen, beschreibenden und ausmalenden Erzählungen, denen wir in ihr

begegnen, der jedesmaligen Stimmung der Redenden und den Umständen angemessen, aber sie gewinnen die größte Selbstständigkeit, welche ohne Aufhebung des dramatischen Charakters des Ganzen möglich ist, runden sich in sich ab und heben sich auch durch die Form sehr merklich aus dem Dialog hervor.

Wenden wir uns zu der sprachlichen Gestalt der spanischen Comödie, so finden wir, wie schon gesagt, die metrische durchweg angenommen. Nur die Briefe, welche gelegentlich vorkommen, pflegen in Prosa zu sein. In der Anwendung der Versmaaße sind die verschiedenen Dichter, ja dieselben in verschiedenen Perioden ihrer Thätigkeit, verschiedenen Grundsätzen gefolgt, wovon später. Hier, wo noch nicht speciell auf das Verfahren der einzelnen Dichter eingegangen werden kann, läßt sich in dieser Beziehung nur Folgendes hervorheben. Die spanische Comödie schließt im Allgemeinen keine der überhaupt in castilianischer Sprache üblichen Versformen aus; doch sind unter diesen diejenigen, die nur ausnahmsweise und in ganz singulären Fällen vorkommen, von denen zu unterscheiden, die gemeinhin von allen Dramatikern gebraucht werden. Zu letzteren gehören:

1) Der vierfüßige Trochäus, der eigentliche Grundton des spanischen Schauspiels, in den alle anderen Modulationen und Ausweichungen wieder zurückleiten. Wenn die Griechen den jambischen Rhythmus als das der gemeinen Rede am nächsten kommende und zur Darstellung einer Handlung geeignetste Maaß bezeichneten [44]), und dieser

[44]) Aristoteles Poetik IV.; Rhetorik III. 8. Demetrius de elocutione, §. 43.

Ausspruch auch für die meisten neueren Sprachen gelten kann, so tritt in der castilianischen ein verschiedenes Verhältniß ein. Ihr war der trochäische Sylbenfall als der natürlichste gleichsam angeboren; die zwanglosen Ausströmungen volkspoetischer Begeisterung ergießen sich dem Spanier noch heute, wie einst seinen Vorfahren in den Asturischen Bergen, wie von selbst in diese Tonweise. Durch jahrhundertlange Behandlung der Lieder- und Romanzensänger hatte der Trochäus zu seinem ursprünglichen Vorzug, der größten, sich vom gewöhnlichen Dialog kaum erhebenden Simplicität, noch jede Art der Ausbildung und eine Biegsamkeit erhalten, mit der er sich der Vielseitigkeit der Situationen und jeder Schwingung der Rede anzuschmiegen vermochte. Gewiß mußte dieses Maaß das geeignetste sein, die sprachliche Grundlage des spanischen Drama's zu bilden; und daß es den Sieg über das jambische davontrug, liefert einen Beweis von der naturgemäßen, organischen Bildung dieses Drama's, da die Nachbildung fremder Muster unstreitig auf einen anderen Weg geführt haben würde. Die Hauptformen des vierfüßigen Trochäus, die im Drama vorkommen, sind nun:

a) die Romanze, oder die trochäischen Reihen mit durchgehenden Assonanzen in solcher Ordnung, daß der vierte Vers die Assonanz oder das Echo der Endvocale des zweiten enthält, der sechste die beider u. s. w. In den früheren Werken des Lope de Vega und seiner Zeitgenossen wird diese Form, ihrem Ursprung in den alten Volksromanzen entsprechend, gemeinhin nur für Erzählungen gebraucht; in den spätern gewinnt sie mehr Umfang, bis sie bei Calderon und den Dichtern seiner Zeit und Schule

außer in den Erzählungen und anderen langen Reden auch im gewöhnlichen Dialog und in den bewegten, raſch fortſchreitenden Theilen der Handlung vorherrſchend auftritt.

b) Die Redondille, oder vierzeilige Strophe mit ſolcher Reinſtellung, daß der vierte Vers auf den erſten, der dritte auf den zweiten reimt. In Lope's ältern Stücken bildet ſie neben der gleich zu nennenden Versgattung die gewöhnlichſte und durchgehendſte Form der dramatiſchen Rede in mannigfachen Nüancirungen; Calderon und die Späteren pflegen ſie vorzugsweiſe für reflectirende Momente, für zärtliche oder tändelnde Stellen und für Antitheſen-Spiele zu wählen.

c) Die Quintille, d. h. fünfzeilige Strophe mit verſchiedner Reimſtellung (**a b a b a, a a b b a** oder **a b b a a**); wenn paarweiſe zu einer zehnzeiligen verbunden, Decime oder Espinele genannt. Von ihrer Anwendung gilt daſſelbe, was eben von der Redondille geſagt wurde.

2) Der Jambus, im Gegenſatz zum Trochäus das feierlichere Maaß, in folgenden Formen:

a) Als Octave (italieniſche Stanze, **ottave rime**) für lange monologartige Beſchreibungen, pomphafte, weitläuftig ausmalende Erzählungen, oder für den Dialog, wo ihm beſondere Würde und Großartigkeit gegeben werden ſoll.

b) Als Sonett für Antitheſen, geſpitzte Fragen und tiefſinnige Antworten, oder für Ausbrüche der Empfindung, die durch eine Vergleichung oder einzelne Betrachtung herbeigeführt werden.

c) Als Terzine, vornämlich für den getragenen und ernſten Dialog, bei Lope und den Aelteren ſehr häufig,

bei Calderon ſeltener, jedoch hier und da (z. B. gleich im Anfang des ſtandhaften Prinzen) vorkommend.

d) Als *Lira* oder ſechszeilige Reimſtrophe, von deren abwechſelnd drei- und fünffüßigen Jamben die vier erſten Kreuzreime haben, die beiden letzten dagegen mit einander reimen. Der männliche Reim ſcheint ausgeſchloſſen zu ſein, daher die Verſe immer ſieben oder eilf Sylben zählen [45]). Auf kein Sylbenmaaß pflegt ein ſo großes Ge-

[45]) Die Strophe, welche urſprünglich und eigentlich Lira hieß, war fünfzeilig und führte ihren Namen von einer berühmten Ode des Garcilaſo, deren erſter Vers lautet:

Si de mi baja *Lira*
Tanto pudiese el son, que en un momento
Aplacase la ira
Del animoso viento
Y la furia del mar y el movimiento.

Sodann ward dieſer Name auf die verwandte ſechszeilige Strophe ausgedehnt, deren Schema aus folgenden beiden Beiſpielen erhellt (ſie ſind aus Moreto's Sin Honra no hay valentia, Jornada I.):

Divino y claro objeto,
Del regalado Amor lugar sagrado,
De Venus dedicado
Por afable y gallardo y por secreto,
Donde Amor se regala,
Pluma del Sol que con su luz se iguala:

Jardin bello y florido
Que con decir agradecido basta,
Pues de flores vestido
Con tan clara limpieza honesta y casta
Tesoro de Amaltea
Ejercitas en trono de la idea.

Dies iſt die dramatiſche Lira. Die in den vier erſten Verſen möglichen Reimſtellungen ſind in den beiden angeführten Beiſpielen erſchöpft; der Wechſel der Verſe von drei und von fünf Füßen iſt

wicht gelegt zu werden, wie auf dieſes, das für den leidenſchaftlichen Dialog, für die drängende Fülle lyriſcher Ergüſſe, für die raſch wechſelnde Bilderpracht der Beſchreibung gebraucht wird. In den älteren Dramen unſerer Periode erſcheint dieſe Lira ſehr häufig; in den ſpäteren, namentlich den Calderon'ſchen, ſeltner, indem hier an ihre Stelle gewöhnlich die

e) *Silva* tritt, d. h. eine Miſchung drei- und fünffüßiger (ſieben- und eilfſylbiger) gereimter Jamben ohne Strophenabtheilung. Der Wechſel des längeren Verſes mit dem kürzeren kann entweder von Zeile zu Zeile oder in freierer Art erfolgen, in welchem letzteren Falle bisweilen der Hendekaſyllabus vorwaltet, ſo daß der kürzere Vers nur dann und wann dazwiſchentritt; ebenſo treten die Reime bald in unmittelbarer Aufeinanderfolge, bald in verſchränkter Stellung ein. Dieſes Maaß ſcheint aus einer nachläſſigen Behandlung des vorigen hervorgegangen zu ſein, mit dem es bei oberflächlicher Betrachtung auch häufig vermengt worden iſt.

Neben den angeführten Versformen von ſehr ausgedehntem Gebrauch finden ſich nun noch viele andere, nicht gleich häufig vorkommende, deren einige mehr bei den älteren Dramatikern dieſes Zeitraums heimiſch ſind, ſich ſpäterhin aber allmälig verlieren, andere dagegen überhaupt nur ſelten und in ganz einzelnen Fällen zur Anwendung kommen. Die Zahl und Mannigfaltigkeit dieſer Formen

indeſſen nicht an die hier waltende Regel gebunden, ſondern kann ſich auch eine andere Norm geben, nur daß der Dichter das in der erſten Strophe angenommene Syſtem auch für die folgenden beibehalten muß — Uebrigens hüte man ſich, die Lira mit der Silva zu verwechſeln, wie viele Schriftſteller gethan haben.

erſcheint, wenn alle ſpeciellen Modificationen und Abarten in Betracht gezogen werden, ungemein groß; und nicht auf jede einzelne, die von dieſem oder jenem Dichter aus Willkühr oder um ſeine Sprachvirtuoſität glänzen zu laſſen, gebraucht worden iſt, ſondern nur auf die Hauptklaſſen können wir im Folgenden Rückſicht nehmen.

Die *Endechas* oder dreifüßigen Trochäen mit Aſſonanzen in jedem zweiten Vers, vorzugsweiſe für klagende Berichte und Erzählungen gebraucht.

Die vierfüßigen gereimten Trochäen mit eingemiſchten Halbverſen (**Versos de pie quebrado**) in mehrfachen Combinationen, wie die untenſtehenden Beiſpiele zeigen können, welche indeſſen die mannigfaltigen hier möglichen Anordnungen keineswegs erſchöpfen [46]).

Der *Verso suelto* oder fünffüßige Jambus ohne

[46]) Quintillas mit gebrochenen Füßen:

No aumenten, doña Maria,
Mis ánsias vuestros enojos
Que en vos salen por los ojos
Parando en el alma mia.
No sabia
Que desposados los dos
(Ay honra, ay Dios!)
Cuando su fama ofendiera
Se atreviera
Al Cielo, a mi honor y á vos.

(Aus Escarmientos para el cuerdo von Tirſo de Molina, Akt III.)

Verspaare, deren zweite Zeile immer eine gebrochene iſt:

Abre la puerta vejona
Cara de mona,
Abre hechicera, bruja,
La que estruja
Quantos niños ay de teta,

Reim, oder mit nur hin und wieder eingemiſchten Reimen namentlich gegen den Schluß (ganz wie der **blank verse** n Shakſpeare's früheren Schauſpielen); bei Lope in den nur die Handlung fördernden Scenen ſehr häufig; Calderon hat ihn niemals.

Die italieniſche Canzonenform in ihren verſchiedenen Geſtaltungen (in Lope's **Arauco domado**, Akt I., z. B. nach dem Muſter von Petrarca's **Dolci, chiare e fresche acque**). Ihr Vorkommen iſt jedoch im Ganzen ſelten.

Die *Anacreonticas* oder Jamben von ſieben Sylben, durch das Band der Aſſonanz zuſammengehalten (z. B. in Calderon's **Gran Zenobia**, Akt II.).

Die *Versos de arte mayor* oder dactyliſchen Verſe, nur ſehr ſelten und, wie es ſcheint, immer nur in der Abſicht gebraucht, der Rede ein alterthümliches Colorit zu geben (ſo in **La Patrona de Madrid, nuestra Señora de Atocha** von Francisco de Rojas, Jornada I.).

Die Hendekaſyllaben mit ſogenannten Kettenreimen, eine ganz eigenthümliche, nicht eben häufig vorkommende Form, deren Structur aus folgendem Beiſpiel erhellt:

Saben los cielos, mi Leonora *hermosa*,
Si desde que mi *esposa* te *nombraron*,
Y de los dos *enlazaron* una *vida*,
Por vella *divertida* en otra *parte*,
Quisiera *aposentarte* de *manera*

Por alcahueta
Onze veces azotada
Y emplumada! etc.

(Aus Lope's **Rufian Castrucho**, Akt II.).

En ella que no *hubiera* otra *señora*,
Que no siendo *Leonora* la ocupara.

(Aus **El Pretendiente al revés** von Tirso de Molina, Jornada II.). Der dritte Fuß des nächsten Verses enthält dann wieder den Reim auf **ocupara** u. s. w.

Die **Letras** oder Themas mit dazu gehörigen Gloſſen oder poetiſchen Variationen, und endlich faſt alle älteren national-ſpaniſchen Liederformen, **Canciones, Villancicos, Chanzonetas** und **Cantarcillos**, jedoch nicht als eigentliche Beſtandtheile der dramatiſchen Rede, ſondern als eingeſchaltete Geſänge oder Improviſationen.

Beſitzt der ſpaniſche Dramatiker in dieſen Metren ein ſo mannigfaltiges ſprachliches Baumaterial, wie kein anderer, ſo wird es ſeine Aufgabe ſein, die durch willkührliche Behandlung leicht entſtehende Buntſcheckigkeit zu vermeiden, durch ſymmetriſche Anordnung, ſo daß die muſikaliſchen Effecte mit den dramatiſchen correſpondiren, Inhalt und Form in Einklang zu bringen. Die beſſeren Dichter dieſes Fachs nun haben hierin eine vollendete Meiſterſchaft gezeigt, ſo daß ihre Dramen wie kunſtreich gefügte Tonwerke in mannigfaltigen Wendungen die verſchiedenartigſten Modulationen und Tonarten anſtimmen und ſich doch wieder harmoniſch in den Grundaccord auflöſen.

Die Betrachtung der mehr innerlichen Eigenſchaften der ſpaniſchen Schauſpiele muß für die den einzelnen Dichtern gewidmeten Artikel aufgeſpart bleiben, da das Suchen nach ſolchen Merkmalen, die als durchgehend für Alle gelten können, doch immer nur die Oberfläche ſtreifen kann. Noch iſt jedoch übrig, von den verſchiedenen Gattungen der Comödie zu handeln. Es begreift ſich, daß bei der

ſchon hervorgehobenen umfangreichen Bedeutung des Ausdrucks **Comedia** ſich unter den von dieſem allgemeinen Claſſennamen umfaßten Stücken ſehr verſchiedene Arten unterſcheiden laſſen werden. Je mehr man das ſpaniſche Theater kennen lernt, um ſo mehr überzeugt man ſich, daß es unter ſeinen faſt unüberſehbaren Reichthümern mehr beſondere Typen von Schauſpielen aufzuweiſen hat, als die unterſcheidungsſüchtigſte Aeſthetik in ihren Abtheilungen unterzubringen vermag. So kann man, je nach den wechſelnden Rückſichten der Betrachtung, nach Inhalt und Form, die ſpaniſchen Comödien in hiſtoriſche, rein erfundene, mythologiſche, paſtorale, ſagenhafte, ſymboliſche, burleske, in Sittengemälde aus dem Leben der Gegenwart, in romantiſch ungebildete Schauſpiele aus der alten oder neuen Geſchichte, in Intriguen- und Situationsſtücke u. ſ. w. ſondern, und ſolche Eintheilungen in der That nach den Geſichtspunkten und Relationen, die man annimmt, beinahe bis in's Unendliche vervielfältigen. Die prägnanteſten dieſer Gattungsunterſcheidungen ſind allerdings geeignet, die Ueberſicht über die weitſchichtige dramatiſche Literatur der Spanier zu erleichtern, und in dieſem Sinne werden wir auf ſie zurückkommen. Ganz unabhängig hiervon indeſſen haben ſich in der ſpaniſchen Theaterſprache gewiſſe Gattungsnamen feſtgeſtellt, die in allen Literärgeſchichten eine bedeutende Rolle ſpielen. Wem fielen nicht ſogleich die Benennungen **Comedias de Capa y espada, heroicas, de figuron** u. ſ. w. ein, die jeder Literat, der ſeine Kenntniß des Spaniſchen zeigen will, an den Fingern herzuzählen weiß? Es iſt über dieſen Gegenſtand ſo viel Irrthümliches, Schiefes und ſich Widerſprechendes ver-

breitet worden, zuerſt von la Huerta, einem oberflächlichen Schriftſteller des vorigen Jahrhunderts, dann von Bouterwek, der auf jenem fußte, und zuletzt von Aeſthetikern und Compendienſchreibern, die wieder letzteren abſchrieben, daß derjenige, der ſich an ſolche neuere Definitionen und Erklärungen hält, oder auch nur von ihnen eingenommen an die ächten Quellen geht, unmöglich eine Einſicht in die wahre Lage der Dinge gewinnen kann. Gewiß muß man ſich daher ſehr verſucht ſehen, die früheren Meinungen lieber gar nicht zu berückſichtigen und die an ſich durchaus nicht ſchwierige Sache einfach darzulegen. Auf der anderen Seite aber macht die allgemeine Verbreitung jener verkehrten Auffaſſungen bis in die Converſationslexica und Lehrbücher der Literaturgeſchichte hinein, unerläßlich, wenigſtens die weſentlichſten Punkte, auf denen der Irrthum beruht, hervorzuheben, und zugleich wird hierdurch die richtige, ſich aus den Quellen ergebende Anſicht vorbereitet werden. Einſtweilen ſei die Aeſthetik gefaßt, alle ihre ſchönen theoretiſchen Luftgebäude zuſammenſtürzen zu ſehen; vor allen Dingen aber bitten wir die Philoſophie auf's inbrünſtigſte, ſich erſt einigermaßen in dieſer Sache zu orientiren, bevor ſie ihre tiefſinnigen Conſtructionen beginnt, und auf drei Namen hin, die ſie zufällig aufgegriffen hat, in der Dreieinigkeit das tiefſte Weſen des ſpaniſchen Drama's ausgeſprochen findet [47]).

[47]) Wirklich hat unlängſt ein Philoſoph nach jenen drei Stufen, an denen alle Dinge im Himmel und auf Erden abgezählt werden, die **Comedias de capa y espada** das Anſich, die **Comedias heroicas** das Fürſich, die **Comedias divinas**, das Anundfürſich (mit anderen Worten: Gott Vater, Sohn und heiligen Geiſt) des ſpaniſchen Theaters genannt.

Die Irrthümer in den bezeichneten Darstellungen sind verschiedener Art und haben verschiedene Ursachen, die einzeln angegeben werden müssen. Einmal stellt man sich vor, die Classennamen, auf welche angespielt wurde, seien feststehende, Inhalt und Form genau bestimmende Bezeichnungen für scharf gesonderte Schauspielgattungen, so daß jede Comödie nothwendig entweder in die eine oder in die andere Classe gehöre. So hat la Huerta alle in sein **Theatro Hespañol** aufgenommenen Schauspiele unter bestimmte Rubriken, als **Comedias de capa y espada, heroicas, de figuron** u. s. w. vertheilt. Wie wenig Berechtigung zu einem solchen Verfahren vorhanden sei, wie dasselbe überall nur auf Willkühr beruhen und falsche Begriffe zur Folge haben könne, wird alsbald klar werden. Zu der ersten Verkehrtheit aber gesellt sich sogleich noch eine zweite, nämlich eine gänzliche Verwirrung der Chronologie, mit der man Ausdrücke, die erst in späterer Zeit aufgekommen sind, in die frühere hineinträgt; der Name **Comedia heroica** z. B. ist erst im 18. Jahrhundert gebräuchlich geworden und der Blüthenperiode des spanischen Theaters fremd, wenigstens als Gattungsname und in der Bedeutung, die man ihm unterlegt; wenn er ja einmal vorkommt, so will er nichts bezeichnen, als eine Comödie, die heroische Thaten, kriegerische Begebenheiten darstellt. Auf der anderen Seite dagegen werden Benennungen, die während dieser Periode wirklich in allgemeinem Curs waren, ganz außer Acht gelassen, so die **Comedias de ruido** Zugleich quält man sich, den so willkührlich herausgegriffenen Worten Bedeutungen unterzuschieben, an die kein Spanier je gedacht hat. So sagt z. B. Val. Schmidt in einem

Aufſatz über Calderon (in den Wiener Jahrbüchern, Band **XVII.**): „Der ewig wiederkehrende Inhalt der **Comedia heroica** iſt, wie eine Frau von ihrem Fürſten aus Liebe verfolgt wird und wie ſie ſich durch allerlei Mittel vor ihm zu ſchützen ſucht.“ Aber der Ausdruck **Comedia heroica** war ja, wie ſchon geſagt, den Dramatikern der älteren und bedeutendſten Zeit, mithin auch dem Calderon ganz unbekannt, und dann kann ein beſonderer Umſtand, um den ſich die Verwicklung in einigen Stücken dreht, doch nicht Criterium einer ganzen Claſſe von Schauſpielen ſein. Aehnliches haben die **Comedias de capa y espada** erfahren, die man meiſtens als Intriguenſtücke oder als „romantiſche Sittengemälde nach dem Leben“ definirt findet. Aber auch dies waren der Fehlgriffe noch nicht genug. Während man auf der einen Seite die Gattungen der Comödie in ganz unbegründeter Weiſe ſcharf abzugränzen bemüht war, riß man auf der anderen die Schranken ein, welche die übrigen Theaterſtücke von den Comödien trennten. So lange ein ausgebildetes ſpaniſches Drama exiſtirt, haben **Comedias, Autos, Loas, Entremeses** als geſonderte Gattungen gegolten; dieſe Theilung ſteht feſt, und dies, ſollte man denken, müßte Jedem bekannt ſein, der irgend von ſolchen Dingen Notiz nimmt. Nun aber leſen wir überall, wo von dieſem Gegenſtande die Rede iſt: „Die geiſtlichen Comödien (**Comedias divinas**) theilte man ſeit Lope de Vega in dramatiſirte Lebensläufe der Heiligen (**Vidas de Santos**) und in Frohnleichnamsſtücke (**Autos sacramentales**).“ Natürlich iſt dies aller Orten aus Bouterwek abgeſchrieben, und doch hätte ein flüchtiger Blick in die Quellen der ſpaniſchen Theatergeſchichte das Irrrige

davon lehren können. Die **Autos** ſind niemals zu den **Comedias** gerechnet worden, ſie ſind in Stoff und Structur auf's weſentlichſte von dieſen verſchieden und keinem Spanier iſt es je eingefallen, beide zu verwechſeln [48]). Den zweiten Irrthum, der die Autos ſo wie die **Vidas de Santos** erſt zur Zeit des Lope de Vega entſtehen läßt, wollen wir hier nicht einmal rügen.

Welche Bewandtniß aber hat es nun mit jenen Claſſennamen der Comödien? Die Auffaſſung, die ſich aus Prüfung der Quellen unabweisbar ergibt, iſt folgende: Es waren populäre und daher unbeſtimmte und ſchwankende Ausdrücke, um theils den ſceniſchen Apparat, mit dem die Comödien aufgeführt wurden, theils ziemlich vag die Natur des Stoffes, den dieſe behandelten, zu bezeichnen. Ueberall hielten ſie ſich nur an das Aeußerliche; nur im Publicum, das ihnen nicht immer klare und präciſe Begriffe unterlegte und ihre Bedeutung keineswegs ſcharf markirte, hatten ſie Curs; kein Dichter dagegen hat ſein Stück je ſelbſt **Comedia de capa y espada**, oder wie die Worte weiter heißen, betitelt, ja kein Buchhändler ein Schauſpiel mit ſolcher Ueberſchrift verſehen [49]). Es iſt daher ganz ver-

[48]) Wenn in der Loa zu Lope's Auto el Nombre de Jesus auf die Frage: **que son Autos?** geantwortet wird:

Comedias a gloria y honor del pan
Que tan devota celebra
Esta coronada villa,

ſo iſt hier das Wort Comedia nicht in ſeiner engeren Bedeutung, ſondern als allgemeiner Ausdruck für „ein Werk in dramatiſcher Form" gebraucht.

[49]) Die einzige, mir bekannte Ausnahme hiervon iſt das Schauſpiel **la venganza honrosa** von Gaſpar Aguilar, das in der Parte V.

geblich, von dieſen Ausdrücken Genauigkeit zu erwarten, oder gar Auskunft über die innere Beſchaffenheit der Schauſpiele von ihnen erhalten zu wollen; man darf ſie nicht auf die Folter ſpannen, um ihnen ein Geſtändniß der Art abzupreſſen, die Antwort wird nur erzwungen und irreleileitend ſein. Ueber das eigentliche Weſen eines Schauſpiels, über die darin waltenden dramatiſchen Elemente, darüber, ob es ein novellenartig oder ein ſtreng dramatiſch gefugtes, ob es ein Intriguen- oder Characterſtück, ob es hiſtoriſch oder von welchem Inhalt es iſt, — über dies Alles kann man durch den bloßen Namen nichts Ausreichendes erfahren. Und ſo wenig bezeichnen dieſe Namen beſondere, durch innere Verſchiedenheit von einander getrennte Gattungen, daß das nämliche Stück nach den verſchiedenen Punkten, auf die man gerade ſein Augenmerk richtet, mehreren Claſſen zugleich angehören kann. Dramatiſirte Heiligenlegenden z. B. heißen mit Rückſicht auf den Inhalt **Vidas de Santos**, in Betracht des Bühnenaufwandes aber, den ſie erforderten, **Comedias de ruido** oder **de teatro**. So begreift ſich denn auch, wie mißlich und wie nutzlos, abgeſehen von den hierbei vorgefallenen offenbaren Verſehen, das Beginnen ſein muß, alle Comödien unter ſolche Claſſen zu vertheilen, die an ſich nur einer willkührlichen und trivialen Auffaſſung ihr Entſtehen danken, dann aber auch für Character und Kunſtform eines Stücks ohne alle Bedeutung ſind. Dieſe Eintheilungen und ihren Sinn zu kennen, iſt nun freilich nicht überflüſſig, und deshalb gehen

de la Flor de las Comedias de España, (Madrid, 1616) den Titel Comedia de capa y espada trägt.

wir ſogleich an ihre Betrachtung im Einzelnen; aber wir wiederholen zuvor: man hüte ſich, ſie für mehr zu nehmen, als ſie ſind, oder Theorien über die dramatiſche Kunſt der Spanier auf ſie zu gründen.

Man unterſchied in der goldenen Periode des ſpaniſchen Theaters einmal *Comedias de capa y espada* (auch wohl C. de ingenio genannt) und *Comedias de ruido (de teatro* oder *de cuerpo)*, beides nach ganz äußerlichen Rückſichten [50]). Unter jenen (den Mantel- und Degenſtücken) wurden ſolche Schauſpiele verſtanden, welche Privatgeſchichten aus dem Leben der Gegenwart darſtellten und in welchen die Hauptperſonen keinen höheren Rang als den von Cavalieren und Edelleuten hatten, daher auch keines anderen Coſtüms als des damals in Spanien üblichen bedurften. Ihren Namen führten ſie von eben dieſer Tracht der Hauptperſonen (**trage de capa y espada**, die Kleidung der höheren Stände in Spanien); nur die untergeordneten Rollen der Bedienten und Bauern wurden in dem Coſtüm der niederen Volksclaſſen geſpielt. Da ſich dieſe Stücke auf einem Gebiete bewegten, wo die äußere Scenerie zurücktrat, in den Kreiſen des häuslichen Lebens,

[50]) **Dos caminos tendreis por donde enderezar los passos comicos en materia de trazas. Al uno llaman Comedias de cuerpo, al otro de ingenio o sea de capa y espada. En las de cuerpo (que sin las de Reyes de Ungria o Principes de Transilvania) suelen ser de vidas de santos, intervienen varias tramoyas y aparencias.**

Suarez de Figueroa, *El Pasagero*. Madrid, 1617. pag. 104.

El Poeta juró que no escribiria mas Comedias de ruido, sino de capa y espada.

Luis Velez de Guevara, *El diablo cojuelo*, tranco IV.

ſo beſtand ihre ganze Decoration bei der Aufführung, obgleich nicht ſelten ein Scenenwechſel gedacht werden mußte, in einer einfachen, während der ganzen Darſtellung nicht veränderten, Teppichbekleidung der Seitenwände. Die unterſcheidenden Merkmale der **Comedia de capa y espada** ſind mithin auf durchaus äußerliche Umſtände gegründet und es iſt falſch, irgend ein inneres Motiv der Handlung ſtatt jener unterzuſchieben, und z. B. den Ausdruck „Intriguenſtück" als Aequivalent des ſpaniſchen Namens zu gebrauchen. Die Intrigue herrſcht zwar in vielen Stücken dieſer Gattung vor, aber ſie bildet nicht deren characteriſtiſches Kennzeichen; die **Comedia de capa y espada** kann eben ſo gut auch Characterſtück ſein, ja ſie kann nach der Verſchiedenheit der in ihr waltenden Elemente auch mit noch anderen Namen eben ſo zureichend bezeichnet werden, nur daß man dieſe Nomenclatur nicht für die ſpaniſche, von einem ganz anderen Geſichtspunkt ausgehende, ſubſtituiren oder mit ihr vermengen darf. Im Gegenſatz zu den erwähnten nun hießen diejenigen Comödien, deren Handlung aus den Kreiſen des Privatlebens heraustrat, zu deren Perſonal Fürſten oder Könige gehörten und die bei der Darſtellung einen größeren Aufwand von Coſtüm, Maſchinerie und Decoration erforderten, **Comedias de Teatro, de ruido** oder **de cuerpo.** Hierher gehörten die hiſtoriſchen Schauſpiele, die geiſtlichen mit Wundererſcheinungen, die mythologiſchen, die aus den Sagenkreiſen des Mittelalters entlehnten, die phantaſtiſchen, auf einen fernen Schauplatz verlegten und mit wunderbaren Begebenheiten erfüllten u. ſ. w. Man darf indeſſen nicht glauben, daß dieſe Claſſe haarſcharf von jener getrennt geweſen ſei; viel-

mehr ergeben sich zwischen beiden Fälle, von denen man ohne Zweifel selbst nicht recht wußte, ob sie hierher oder dorthin zu rechnen seien, Stücke, welche der einen Eigenschaft nach unter diese Rubrik, der anderen nach unter jene fielen, eben deshalb aber keiner mit Bestimmtheit angehörten. So die sehr zahlreichen Comödien, welche zwar an Höfen spielen und diese oder jene Prinzenrolle enthalten, übrigens aber Privatbegebenheiten behandeln und zu gar keiner Entfaltung von Coulissenkünsten und scenischer Pracht Anlaß geben; um bekannte Beispiele anzuführen: Moretos **Desden con el desden** und Calderon's **Secreto a voces.** Schwerlich konnte der bloße Umstand, daß dort ein Graf von Barcelona, ein Prinz von Béarn, hier eine italienische Fürstin u. s. w. vorkommen, diese Stücke bei ihrem sich sonst ganz um innerliche Interessen drehenden Inhalt unter die **Comedias de Teatro** reihen; eben so wenig freilich wird man sie **Comedias de capa y espada** genannt haben; die Unterscheidung wird vielmehr gar nicht auf sie eingegangen sein und sie unbenannt in der Mitte haben liegen lassen. Das Unsichere der ganzen Theilung wird erst recht klar, wenn man bedenkt, wie wenig scrupulös die Beobachtung des Costüms, wie wenig geregelt das Decorationswesen auf den spanischen Theatern war und wie es mithin, da die Unterscheidung doch hierauf fußte, in der Willkühr der Directoren lag, ein Stück bald mehr in diese, bald mehr in jene Kategorie zu rücken. Auf solche Art muß denn auch das oben angeführte Stück des Gaspar Aguilar, das die Ueberschrift **Comedia de capa y espada** trägt, zu dieser Benamung gekommen sein; denn es treten darin ein Herzog von Ferrara und ein Herzog von Mai-

land auf; und wäre die Unterscheidung nicht überhaupt schwankend und unbestimmt, so hätten wir hier vielmehr eine **Comedia de Teatro**. Unsere Darlegung und Beschaffenheit dieser Gattungsbegriffe muß denn auch begreiflich machen, weshalb die Dichter bei Benennung ihrer Schauspiele von so grob gefaßten, nur von dem großen Haufen der Theaterbesucher ausgegangenen und in der That albernen und kindischen Unterscheidungen niemals Gebrauch gemacht haben.

Eine zweite, weder sinnvollere noch präcisere Eintheilung der Comödien war die in geistliche und weltliche (*C. divinas y humanas*). Nicht das Religiöse oder Profane des Inhalts scheint das Kriterium dafür abgegeben zu haben; das Unstäte und Beliebige dieses Begriffs mußte in die Augen springen und jede scharfe Scheidung unmöglich machen. Stücke z. B., deren Inhalt zwar der biblischen Geschichte entnommen ist, die übrigens aber nichts hervorstechend Religiöses enthalten (so Calderon's **Cabellos de Absalon**, Lope's **David perseguido**), oder die zwar im Allgemeinen von einem geistlichen Element durchzogen sind, sonst jedoch ganz den weltlich-historischen gleichen, wie Calderon's **Cisma de Inglaterra**, hatten gewiß eben so viele Ansprüche auf den Namen der **Comedia divina** wie auf den der **humana**. Bei anderen, die ein religiöses Interesse entschieden zum Mittelpunkt der Darstellung haben, wird man weniger in Zweifel gewesen sein; noch weniger bei solchen, welche einen biblischen Text oder eine kirchliche Tradition in einer an die alten Mysterien erinnernden Weise behandeln, wie z. B. Lope's **Creacion del mundo**. Indessen erst Aeußerlichkeiten, wie sichtbar vorgehende

Wunder, Erſcheinungen von Engeln und Teufeln, der Mutter Gottes und des Chriſtkindes u. ſ. w., ſcheinen, ganz im Sinne der vorhin betrachteten Unterſcheidung, die Qualität einer **Comedia divina** unzweifelhaft feſtgeſtellt zu haben. Prägnant als zu dieſer Claſſe gehörend heben ſich die **Comedias de Santos (Vidas de Santos)** oder dramatiſirten Lebensgeſchichten der Heiligen hervor. Sie waren zur Darſtellung an den Feſttagen der Heiligen beſtimmt, und, den Anforderungen des Publicums entſprechend, das dabei alle merkwürdigen Züge aus dem Leben des Helden der Feier, ſeine Wunder u. ſ. w. zu ſehen begehrte, immer auf eine bunte theatraliſche Erſcheinung berechnet, wobei es an erbaulicher Augenweide der oben bezeichneten Art nicht fehlen konnte.

Ferner ſind hier noch folgende in der ſpaniſchen Bühnenphraſeologie vorkommende Ausdrücke zu betrachten.

Den Namen ***Burlesca*** führen ſolche Comödien, die in der Haupthandlung wie in den Nebenpartien burlesk gehalten ſind, ſo daß von Anfang bis zu Ende kein ernſtes Wort vorkommt. Mehrentheils behandeln ſie ernſthafte und pathetiſche Süjets in parodiſcher Weiſe, in einer mit Sprichwörtern, Anſpielungen, Wortſpielen und Redensarten des niedrigſten Pöbels angefüllten Sprache, wo denn alles Großartige und Rührende durch den Gegenſatz lächerlich wird. Hierher gehören Cancer's **Muerte de Baldovinos**, Calderon's **Cefalo y Procris**, eine Traveſtie ſeines eignen **Zelos aun del Aire matan** u. ſ. w. Gattung und Name ſcheinen erſt gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts aufgekommen zu ſein.

Der Ausdruck ***Fiesta*** bezeichnet Schauſpiele, die be-

ſtimmt waren, bei feierlichen Gelegenheiten am Hofe aufgeführt zu werden; auf den Inhalt des Dargeſtellten hat er nicht den mindeſten Bezug und es iſt falſch, ihn als „mythologiſches Feſtſpiel“ zu definiren, oder auf „die opernmäßige Erfindung“ zu beziehen. Viele dieſer Stücke waren freilich durch zauberiſche Anlagen, häufigen Scenenwechſel und eingelegte Muſik auf eine, alle Sinne feſſelnde, Theaterpracht berechnet, und die alte Mythologie wurde allerdings für dieſen Zweck fleißig ausgebeutet; eben ſo oft aber mußten die Sagenkreiſe des Mittelalters, die Ritterromane, die italieniſchen Heldengedichte den Stoff hergeben; und auch die bunte Scenerie war einer **fiesta** nicht durchaus nothwendig; Calderon's **Guárdate del agua mansa** z. B., ein Stück aus dem bürgerlichen Leben und in modernen Sitten, war allem Anſchein nach ein Hoffeſtſpiel zur Feier der Vermählung Philipp's **IV.** mit ſeiner zweiten Gemahlin. Endlich wurden auch Burlesken als **fiestas** geſpielt, z. B. Cancer's **Mocedades del Cid** am Faſchingsdienſtag. Ihre eigentliche Heimath hatten alle dieſe Feſtivitätsſtücke am Hofe Philipp's **IV.**

Die Benennung **Comedia de Figuron** ſcheint erſt in den letzten, dem Verfall der Bühne ſchon naheſtehenden, Jahren der vorliegenden Periode in Gebrauch gekommen zu ſein. Stücke von der Art, welche der Name bezeichnen ſoll, finden ſich indeſſen ſchon früher; ſolche nämlich, die eine im Caricaturſtyl gezeichnete Figur zum Mittelpunkt haben und in ihr irgend ein Laſter oder eine lächerliche Gewohnheit geißeln. Gewiß gehören die Comödien dieſer Gattung, die namentlich ſeit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts häufig vorkommen, zu den flachſten und abgeſchmackteſten

Producten des ſpaniſchen Theaters, weshalb ſie denn von homogenen Naturen beſonders geprieſen worden ſind.

Zum Beſchluß dieſes, den ſogenannten Claſſen der ſpaniſchen Comödie gewidmeten Artikels ſei endlich noch der *Comedia heroica* gedacht. Wir haben dieſen Ausdruck als einen Gattungsnamen von keinem Schriftſteller des 17. Jahrhunderts gebraucht gefunden und glauben ihn früheſtens im Beginn des folgenden entſtanden. Seine Bedeutung war der von **Comedia de ruido** ziemlich analog, zielte jedoch ohne die Nebenbeziehung auf das Decorationsweſen nur auf den fürſtlichen Rang der Hauptperſonen (**personas heroicas**).

Außer den **Comedias** kommen hier noch folgende Gattungen ſpaniſcher Theaterſtücke in Betracht:

II. ***Autos***, d. h. Akte. Wir lernten dieſen Namen zuerſt als einen von den vielen kennen, welche in früheren Zeiten für „dramatiſche Compoſition" überhaupt gebraucht wurden; ſodann ſahen wir ihn ſeit Gil Vicente ſich hauptſächlich für die geiſtlichen Schauſpiele fixiren. In der vorliegenden Periode nun, und wie wahrſcheinlich iſt, ſchon ſeit der Mitte des 16. Jahrhunderts erſcheint ſeine Bedeutung noch mehr eingeſchränkt, ſo daß er nun ausſchließlich geiſtliche, zur Verherrlichung verſchiedener Feſte, und mit ſeltenen Ausnahmen allegoriſche Darſtellungen von geringerem Umfange als die **Comedias** bezeichnet [51]). Man hüte ſich daher, beide Schauſpielgattungen zu verwechſeln,

[51]) Als äußeres Unterſcheidungsmerkmal der Autos von den Comödien könnte noch angeführt werden, daß ſie nicht, wie dieſe, in Jornadas oder Akte eingetheilt ſind, wenn nicht bei einigen **Autos al nacimiento** eine Ausnahme hiervon Statt fände.

was besonders deshalb nahe liegt, weil sich in alten Drucken Comödien bisweilen fälschlich mit der Ueberschrift „Autos" bezeichnet finden [52]). — Die Hauptarten der Autos waren:

a) ***Autos sacramentales***, zur Verherrlichung des Frohnleichnamsfestes (**fiesta del Corpus**). Ueber Geist und Form derselben, so wie über den Hergang bei ihrer Darstellung kann erst später nähere Auskunft gegeben werden. Hier nur so viel: allegorische Figuren sind dieser Gattung von Autos wesentlich; doch braucht das Personal nicht ausschließlich aus solchen zu bestehen, vielmehr können neben den Begriffspersonificationen auch nicht-allegorische Gestalten auftreten. Allen **Autos sacramentales** ist die Beziehung auf den Gegenstand des Frohnleichnamsfestes, das Sacrament des Altars, gemeinsam, eine Beziehung, die am Schluß, wo meistens auch der Leib des Herrn oder der Kelch sichtbar wird, besonders deutlich hervortritt. Eintheilung in Akte haben sie nicht. Ihre Länge übersteigt die einer Jornada der Comödien nur um ein Geringes. Ihre Aufführung fand auf den Straßen und öffentlichen Plätzen auf temporären, eigens zu diesem Zweck erbauten Gerüsten Statt.

b) ***Autos al nacimiento***, zur Feier der Geburt Christi und zur Darstellung am Weihnachtsfest bestimmt. Sie geben sich deutlich als Abkömmlinge jener seit uralten

[52]) Diese falschen Bezeichnungen rühren aus den Jahren her, in welchen, wie unten näher zu erwähnen, die Aufführung von Comödien untersagt war; da das Verbot sich nicht auf die Autos erstreckte, so mißbrauchte man diesen Namen, um die verpönte Waare einzuschwärzen.

Zeiten in den Kirchen üblich gewesenen Darstellungen während der Christnacht zu erkennen und weisen, als auf ihre näheren Vorbilder, auf die Weihnachtseklogen des Encina und Gil Vicente zurück; doch pflegt ihre Handlung etwas complicirter und ausgedehnter zu sein. Ihr gewöhnlicher Vorwurf ist die Anbetung der Hirten; sonst auch die Flucht nach Aegypten oder ein anderes Moment dieses Festcyclus. In allen spielen die heilige Jungfrau und St. Joseph die Hauptrollen; die allegorischen Personen, die auch hier häufig, wenn gleich nicht immer vorkommen, haben meist nur secundäre Partien und treten nicht so in den Vordergrund wie in den **Autos sacramentales**. Die **Autos al nacimiento** wurden theils im Freien auf kleinen Schaugerüsten, theils in den Kirchen und Sacristeien, theils, wie es scheint, auch in den Schauspielhäusern aufgeführt. Einige derselben sind in drei kleine Jornadas getheilt.

Außer den erwähnten, zur Feier des Sacraments und der Geburt des Heilandes bestimmten Autos wurden noch andere für verschiedene Feste und mit Beziehung auf diese verfaßt. So wird in Lope's **Peregrino en su patria**, der allerdings nur Fiction ist, aber doch unstreitig in dieser Hinsicht auf einer in Spanien herrschenden Gewohnheit fußt, von Autos geredet, die am Tage des heil. Jacobus, ferner bei der Vermählung Philipp's **III.** mit der Erzherzogin Margarathe, und endlich zur Verherrlichung eines Friedensschlusses zwischen Spanien und Frankreich aufgeführt worden. Hierdurch klärt sich denn der bei allen über unseren Gegenstand handelnden Schriftstellern verbreitete Irrthum auf, es sei nur eine Art von Auto, das **Auto sacramental**, vorhanden. Im Allgemeinen sind alle Autos,

mit Ausnahme derer **al nacimiento**, deren anderweitige Abkunft angegeben wurde, als aus den Moralitäten des Mittelalters hervorgegangen anzusehen; hierauf deutet schon der Name **Representacion moral**, der ihnen z. B. in dem citirten Werke des Lope de Vega beigelegt wird. Ihre metrische Bildung ist jener der Comödien ganz analog.

III. ***Loas*** (wörtlich Lobgedichte), kleine Vorspiele oder Empfehlungsstücke, welche die Vorstellung der Comödien sowohl als der Autos einzuleiten pflegten [53]). Sie erscheinen in zwei wesentlich verschiedenen Gestalten:

a) als Monologe, die meistens nur in einer ganz losen und äußerlichen Beziehung zu dem nachfolgenden Stücke stehen, Lobpreisungen der Stadt und des Publicums, vor dem gespielt wird, oder eine Erzählung, einen Schwank, eine Allegorie enthalten und mit der Bitte um geneigtes Gehör schließen.

[53]) Agustin de Roxas sagt in seinem **Viage entretenido** (1603):

Las *Loas* fueron inventadas
Para loar y eternizar los nombres,
Para hacer inmortales à las famas,
Para animar los hombres que emprendiesen
Cosas altas, empresas memorables,
Y en Comedias antiguas y modernas
Para tener propicios los oyentes,
Para alabar sus ánimos hidalgos
Y para engrandecerles sus ingenios.

Lopez Pinciano in seiner **Philosophia antigua poetica** (Madrid, 1596. pag. 413) theilt die Loas, oder wie er als Gelehrter sie nennt Prologe, in empfehlende, in welchen das Stück oder der Autor gelobt wird; in darlegende *(relativos)*, worin der Dichter dem Publicum Dank sagt und seine Gegner zurechtweist; in argumentative, die aus dem Vorhergegangenen das Künftige erklären, und endlich in vermischte.

b) Als kleine Dramen, die bald eine Scene zwiſchen den Schauſpielern verführen, in welcher über die folgende Darſtellung verhandelt wird (dergleichen ſ. bei Auguſtin de Rojas), bald die Zuhörer geiſtig auf das Hauptdrama vorzubereiten beſtimmt ſind (ſo die meiſten Loas vor den Autos des Calderon), bald endlich, dieſes jedoch ſeltner, Facta enthalten, die mit dem eingeleiteten Schauſpiel in engem Zuſammenhang ſtehen und für deſſen Verſtändniß weſentlich ud (ſo z. B. die Loa zu Calderon's **Tres mayores prodigios**).

Im Anfang der uns hier beſchäftigenden Epoche des ſpaniſchen Theaters war es üblich, jeder dramatiſchen Darſtellung eine Loa voranzuſchicken; ſchon im Beginn des 17. Jahrhunderts indeſſen begann dieſer Gebrauch ſich bei den Comödien zu verlieren [54]); nur bei den Autos ſcheint er fortwährend beibehalten worden zu ſein. Sehr häufig verfaßten die Dichter dieſe Prologe zu ihren Dramen gar nicht ſelbſt [55]); die Schauſpieldirectoren pflegten, wie aus dem **Viage entretenido** erhellt, im Beſitz eines Vorraths von **Loas** zu ſein, die auf die verſchiedenartigſten Stücke paßten [56]); oder ließen, wenn ſie eine ſich ſpeciell auf ein be-

[54]) Im **Pasagero** von Suarez de Figueroa (**Madrid, 1617**) heißt es ausdrücklich pag. 109: **En las farsas que communmente representan han ya quitado esta parte que llamaban Loa. Y segun de lo poco que servia y cuan fuera de propósito era su tenor anduvieron acertados.**

[55]) Viele der vor den Autos des Calderon befindlichen Loas rühren nicht von dieſem her, ſondern nach der beſtimmten Angabe des Herausgebers von andern Verfaſſern.

[56]) Rojas theilt z. B. welche zum Preiſe verſchiedener ſpaniſcher Städte, der Jahreszeiten, der Wochentage, der Schauſpielkunſt u. ſ. w. mit, die denn in der That vor allen möglichen Dramen recitirt werden konnten.

ſtimmtes Schauſpiel beziehende nöthig hatten und vom Dichter ſelbſt noch nicht dafür geſorgt war, dieſe anderweitig nach ihrem Bedürfniß abfaſſen. — Bisweilen waren die **Loas**, namentlich die dialogiſirten, mit Muſik und Geſang begleitet. Ihr gewöhnliches Metrum iſt die Romanze, die Redondille oder die Oktave.

IV. ***Entremeses*** (Zwiſchenſpiele), kleine burleske Dramen, die bei den Comödien zwiſchen den Jornadas, bei den Autos zwiſchen der **Loa** und dem eigentlichen Auto geſpielt wurden. Ihr Stoff iſt, mit ſeltenen Ausnahmen, dem Leben und Treiben der unteren Volksclaſſen entnommen, aus dem ſie irgend eine komiſche Situation, eine luſtige Begebenheit, einen poſſirlichen Schwank vorführen. Sie geben die Wirklichkeit ganz ungeſchminkt und ohne poetiſche Idealiſirung wieder. Oft ſind es nur kleine Situationsbilder, abgeriſſene Scenen ohne eigentliche dramatiſche Verknüpfung; bisweilen aber findet eine gewiſſe Spannung der Theilnahme, eine Schürzung und Entwirrung des Knotens Statt, ſo weit ſolche in ſo eingeſchränktem Raume möglich iſt. Die Entremeſes ſind bald in Proſa, bald in Verſen geſchrieben, im letzteren Falle mehrentheils in Redondillen, Romanzen oder Silvas, die aber nach einem ganz anderen Princip behandelt ſind, als in den Comödien oder Autos, und ſich mit Vermeidung alles poetiſchen Schwunges nur unmerklich von dem gewöhnlichen Geſprächston entfernen. Geiſt und Gehalt dieſer Zwiſchenſpiele ſtammen unverkennbar von der Manier des Lope de Rueda ab, die hier einen Zufluchtsort fand, als ſie aus den größeren Dramen durch die höhere Kunſtpoeſie vertrie-

ben wurde [57]). Nichts Anderes als ſolche Entremeſes unter verändertem Titel ſind denn im Grunde auch die ſogenannten *Sainetes*, die ſeit der Mitte des 17. Jahrhunderts häufig vorkommen. Man pflegt ihren Unterſchied von jenen dahin zu beſtimmen, daß ſie mit Muſik und kleinem Ballet begleitet und von complicirterer Handlung ſeien; allein ohne ausreichenden Grund, denn Geſang und Tanz bildet gewöhnlich auch den Schluß der Entremeſes, und was den dramatiſchen Plan anlangt, ſo hält das Sainete es hiermit ebenſo nach Belieben wie die ältere Art des Zwiſchenſpiels.

Der übrigen Gattungen ſpaniſcher Theaterſtücke, die erſt gegen den Ausgang des 17. Jahrhunderts oder noch ſpäter entſtanden ſind, der **Zarzuelas**, **Tonadillas**, **Follas** u. ſ. w., kann erſt in weiter unten folgenden Abſchnitten dieſes Werkes gedacht werden.

Bevor nun zur Betrachtung der einzelnen dramatiſchen Dichter und ihrer Werke übergegangen wird, iſt noch von den Einrichtungen der Theater zu handeln und überhaupt die äußere Geſchichte des Bühnenweſens von da an, wo ſie oben abgebrochen wurde, fortzuſetzen.

Die Entſtehung und erſte Ausbildung der beiden Haupttheater von Madrid ſo wie deren allgemeine äußere Beſchaffenheit, die das Vorbild für alle bedeutenden Schauſpielhäuſer oder vielmehr Schauſpielhöfe des Landes wurde,

[57]) — — — **Se ha quedado la costumbre**
De llamar *entremeses* las comedias
Antiguas, donde está en su fuerza el arte
Siendo una accion y entre plebeya gente.
Lope de Vega, Arte nuevo de hacer Comedias.

iſt im vorigen Abſchnitt geſchildert worden. Der weiteren Darſtellung dieſes Gegenſtandes ſchicken wir einige Auszüge aus alten Reiſebeſchreibungen voraus, in welchen über Beſuche in den Theatern verſchiedener ſpaniſcher Städte berichtet wird. Dieſe Berichte ſind zwar nicht detaillirt und anſchaulich genug, daß ſich aus ihnen allein ein deutlicher Begriff von der Anordnung der Locale oder von dem Hergang bei den Aufführungen gewinnen ließe; allein ſie ſind intereſſant, weil ſie Schilderungen von Augenzeugen enthalten und können hier zugleich dazu dienen, das früher über die Theater de la Cruz und del Principe Geſagte im Allgemeinen zu vergegenwärtigen. Daß ſie aus der Mitte oder der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts herrühren, kann kein Hinderniß ſein, ſie ſchon hier mitzutheilen, da man mit Beſtimmtheit weiß, daß die ſpaniſchen Schauſpielhäuſer (mit Ausnahme der erſt unter Philipp IV. errichteten und nach einem verſchiedenartigen Princip conſtruirten Hofbühne von Buen Retiro, von der erſt ſpäter die Rede ſein kann) während dieſes ganzen Jahrhunderts der ihnen gegen Ende des 16. gegebenen Einrichtung treu geblieben ſind.

Ein Franzoſe, der im Jahre 1659 als Begleiter des Marſchalls von Grammont, außerordentlichen Geſandten Ludwig's XIV. am Hofe Philipp's IV., nach Spanien kam, erzählt in dem Tagebuch, das er auf dieſer Reiſe führte und ſpäter herausgab:

„Was das Theater anbelangt, ſo gibt es in beinahe allen Städten Schauſpielertruppen, und im Vergleich beſſere als bei uns; aber es gibt keine vom König beſoldeten. Sie geben ihre Vorſtellungen auf einem Hofe, wo viele Privat-

häuſer zuſammentreffen, ſo daß die Fenſter, welche ſie **rexas** nennen, weil ſie mit Gittern verſehen ſind, nicht den Schauſpielern, ſondern den Eigenthümern der Häuſer gehören. Sie ſpielen bei'm hellen Tage, ohne künſtliche Beleuchtung, und ihre Theater haben (ausgenommen die von **Buen Retiro**, in welchem Pallaſt drei oder vier Schauſpielſäle ſind) keine ſo guten Decorationen wie die unſrigen; aber ſie haben ein Amphitheater und ein Parterre."

„Es gibt in Madrid zwei Theater, **Corrales** genannt, welche nie von Kaufleuten und Handwerkern leer werden, die, ihre Werkſtätten verlaſſend, mit Mantel, Degen und Dolch dahin eilen und ſich Alle **Caballeros** nennen, ſogar die Schuſter nicht ausgenommen. Dieſe Leute entſcheiden, ob das Stück gut oder ſchlecht iſt, ſo daß der Ruf und das Anſehn der Dichter von ihnen abhängen; und weil ſie bald applaudiren, bald ziſchen und auf beiden Seiten wie in Reihe und Glied ſtehen, werden ſie **Mosqueteros** genannt. Einige nehmen Plätze unmittelbar an der Bühne ein, die ſich vom Vater auf den Sohn forterben, wie ein Majorat, das weder verkauft noch verpfändet werden kann. So große Leidenſchaft haben ſie für die Comödie."

„Die Weiber ſitzen alle beiſammen am äußerſten Ende des Amphitheaters, wohin die Männer nicht kommen dürfen [58])."

In der Reiſebeſchreibung eines Niederländers, der Spanien im Jahre 1655 beſuchte, heißt es:

„Die Schauſpieler geben ihre Vorſtellungen nicht bei Beleuchtung, ſondern bei'm Licht des Tages, und berauben

[58]) Journal du Voyage d'Espagne par *Boisel*. Paris, 1660. pag. 298.

daher die Scene eines großen Theils der Illusion. Ihre Kleider sind weder kostbar noch den Rollen angemessen. Eine Comödie, die in Rom oder Griechenland spielt, wird in spanischer Tracht aufgeführt. Alle, welche ich gesehen habe, bestehen aus bloß drei Akten, die sie **Jornadas** nennen. Sie machen den Anfang mit einem musikalischen Prolog [59]) und singen so schlecht, daß es wie Kindergeplärr klingt. Zwischen die Jornadas schieben sie ein Zwischenspiel oder einen Tanz ein, was häufig das Beste an der ganzen Vorstellung ist. Uebrigens ist das Volk so eingenommen für diese Unterhaltung, daß man Mühe hat, einen Platz zu finden [60])."

Die Gräfin **d'Aulnoy**, deren Reise nach Spanien in den Anfang der Regierung Karl's **II.** fällt, berichtet aus San Sebastian:

„Nachdem ich mich etwas ausgeruht hatte, schlug man mir vor, in's Schauspiel zu gehen. Als ich in's Theater trat, erhob sich ein allgemeines Rufen: **mira**, d. h. seht, seht! Die Decoration der Bühne war nicht glänzend; sie ruhte auf Fässern, über welche Bretter gelegt waren. Die Fenster standen offen, denn man spielt hier ohne Fackelbeleuchtung, und es ist leicht zu denken wie sehr das die Schönheit des Schauspiels beeinträchtigt. Man gab das Leben des heiligen Antonius, und wenn eine Stelle vorkam, die Beifall fand, riefen alle Zuschauer: **Victor, Victor!**

[59]) Hier ist vermuthlich der Gesang, der jeder Darstellung voranzugehen pflegte, gemeint, nicht der eigentliche Prolog oder die Loa, die freilich bisweilen auch mit Musik begleitet war.

[60]) Voyage d'Espagne, curieux, historique et politique fait en l'année 1655. A Paris, chez Charles de Lercy. 1665. pag. 28.

Ich höre, daß das hier zu Lande so üblich ist. Es fiel mir auf, daß der Teufel nicht anders gekleidet war als die Uebrigen; er machte sich nur durch die feuerfarbigen Strümpfe, die er trug, und durch ein Paar Hörner kenntlich. Die Comödie bestand aus nur drei Akten, und so sind sie alle. Am Ende jedes ernsten Aktes spielte man einen komischen und possenhaften, in welchem der sogenannte Gracioso, das heißt der Spaßmacher auftrat, der zwischen vielen ziemlich faden Scherzen auch einige nicht ganz üble vorbrachte. In den Zwischenakten kamen auch Tänze mit Harfen- und Guitarrenbegleitung vor. Die Schauspielerinnen hatten Castagnetten in den Händen und einen kleinen Hut auf dem Kopf, wie das hier bei'm Tanze Sitte ist; als sie die Sarabande aufführten, schien es kaum noch, als ob sie tanzten, so leicht flogen sie dahin. Ihre Manier ist ganz verschieden von der unsrigen; sie bewegen die Arme zu viel und heben die Hand oft bis über das Gesicht und den Hut empor, doch das mit einer gewissen Grazie, die nicht mißfällt. Ihre Geschicklichkeit, die Castagnetten zu schlagen, ist bewundernswürdig."

„Uebrigens glaube man nicht, daß diese Comödianten, weil San Sebastian ein kleiner Ort ist, sehr verschieden von denen in Madrid seien. Die des Königs sollen zwar etwas besser sein, aber der Unterschied wird nicht viel bedeuten. Selbst von den **Comedias famosas**, das heißt den schönsten und berühmtesten Comödien, sind die mehrsten sehr lächerlich. Zum Beispiel, wenn der heilige Antonius sein **Confiteor** sagte, was ziemlich häufig geschah, fielen Alle auf die Kniee und gaben sich so harte **mea culpa**, als ob sie sich den Leib einschlagen wollten."

Später, wo die Verfaſſerin ihren Aufenthalt in Madrid ſchildert, heißt es von den Theatern dieſer Stadt:

„Von der Erbärmlichkeit der Maſchinen kann man ſich keinen Begriff machen. Die Götter kamen auf einem Balken, der von einem Ende der Bühne bis zum anderen reichte, herabgeritten. Die Sonne ſtrahlte mittels eines Dutzends Laternen von Oelpapier, in deren jeder ſich eine Lampe befand. In der Scene, wo Aline die Dämonen citirte, ſtiegen dieſe ganz bequem auf Leitern aus der Hölle herauf. Der Gracioſo, das heißt der Poſſenreißer, ſagt tauſend Abgeſchmacktheiten. — — — Uebrigens wird die beſte Comödie oft nach dem Gutdünken irgend eines lumpigen Kerls applaudirt oder ausgeziſcht. Unter Andern gibt es einen Schuſter, der in dieſer Hinſicht eine unbegränzte Autorität beſitzt, ſo daß die Dichter, wenn ſie ein Stück vollendet haben, zu ihm zu gehen pflegen, um ſich ſeiner Gunſt zu verſichern. Sie leſen ihm das Schauſpiel vor; der Schuſter ſagt hundert Albernheiten, die ſie geduldig einſtecken müſſen; und endlich, wenn er bei der erſten Vorſtellung zugegen iſt, richtet alle Welt die Blicke auf die Miene und die Augen dieſes Nichtswürdigen. Alle jungen Leute, von welchem Stande ſie auch ſein mögen, thun nach, was er vormacht. Wenn er gähnt, ſo gähnen, wenn er lacht, ſo lachen ſie. Bisweilen wird er ungeduldig; er ſetzt eine kleine Pfeife, die er bei ſich führt, an den Mund, und alsbald erfüllen hundert andere Pfeifen das Theater mit einem ſo gellenden Lärm, daß die Zuhörer ganz davon betäubt werden. Da iſt denn mein armer Dichter in Verzweiflung, indem er ſieht, wie das Schickſal

ſeiner Werke von der guten oder böſen Laune eines Lumpen abhängt."

„Es gibt in dieſem Schauſpielhauſe einen gewiſſen Platz, der wie unſer Amphitheater iſt und die **Cazuela** genannt wird. In dieſer **Cazuela** ſitzen alle leichtfertigen Frauenzimmer und alle vornehmen Herren gehen dahin, um mit ihnen zu ſchwatzen. Bisweilen iſt dort ein ſolcher Lärm, daß man den Donner nicht würde hören können, denn die Damen, deren Lebhaftigkeit durch keine Rückſicht auf Anſtand gezügelt iſt, ſagen ſo ſpaßhafte Dinge, daß Alle vor Lachen berſten wollen. Sie ſind in die Angelegenheiten aller Welt eingeweiht; und wenn ſie irgend ein Bonmot auf Ihre Majeſtäten zu ſagen wüßten, ſo würden ſie ſich lieber die nächſte Viertelſtunde hängen laſſen, als daß ſie es bei ſich behalten ſollten."

„Man kann ſagen, daß die Schauſpielerinnen hier in Madrid angebetet werden. Es gibt keine einzige, die nicht die Geliebte eines großen und angeſehenen Herren wäre und wegen deren nicht viele Männer ihr Leben verloren hätten. Ich weiß nicht, ob ihre Geſpräche ſo anziehend ſind; im Uebrigen aber ſind es die häßlichſten Geſchöpfe von der Welt. Sie machen einen übermäßigen Aufwand, und man würde eher ein ganzes Haus vor Hunger und Durſt umkommen, als ſo eine nichtsnutzige Schauſpielerin an den allerüberflüſſigſten Dingen Mangel leiden laſſen." [61])

Ueber die Feier des Frohnleichnamsfeſtes und die Darſtellung der **Autos sacramentales** in Madrid finden

[61]) **Relation du voyage d'Espagne de la Comtesse d'Aulnoy. A la Haye, 1705.**

ſich in dem vorhin citirten Reiſebericht vom Jahre 1655 folgende Details:

„Am 27. Mai ſahen wir die Ceremonien des Frohnleichnamsfeſtes. Dies iſt unter allen Feſten dasjenige, das in Spanien mit dem meiſten Pompe gefeiert wird und am längſten dauert. Den Anfang machte eine Proceſſion, in welcher eine große Menge Muſiker und Biscayer mit Tamburinen und Caſtagnetten voranzogen. Außer dieſen waren noch viele Leute in buntſcheckiger Tracht dabei, die zum Klang verſchiedener Inſtrumente ſo luſtig tanzten und ſprangen, als ob es Carneval wäre. Der König ging in die Kirche **Santa Maria**, die nicht weit vom Pallaſt iſt, und kam nach gehörter Meſſe, ſeine Kerze in der Hand haltend, wieder heraus. Voran ward das Tabernakel getragen; dann folgten die Granden von Spanien und die verſchiedenen Räthe, die an dieſem Tage, um Streitigkeiten zu vermeiden, ohne Rückſicht auf die Rangordnung und ungeſondert einhergehen. In dem vorderen Zuge befanden ſich auch mehrere rieſengroße Maſchinen, nämlich Figuren von Pappe, welche von darin verſteckten Menſchen in Bewegung geſetzt wurden. Sie waren von verſchiedener Geſtalt und einige ſahen abſcheulich aus, alle aber ſtellten Weiber vor, mit Ausnahme der erſten, die nur aus einem monſtröſen gemalten Kopfe beſtand, den ein Menſch von kleiner Statur trug, ſo daß das Ganze ausſah wie ein Zwerg mit dem Haupte eines Rieſen. Sodann waren noch zwei ſolche Popanze da, die einen mauriſchen und einen äthiopiſchen Rieſen vorſtellten. Das Volk nennt alle dieſe Figuren **los Hijos del Vecino**, oder auch **las Mamelinas**. Man hat mir auch noch von einer anderen

ähnlichen Maschine erzählt, die am heutigen Tage durch die Straßen geführt wird und die **Tarasca** heißt. Sie soll diesen Namen von einem Walde führen, der vor Alters in der Provence die Stelle eingenommen haben soll, an welcher heute Tarascon, Beaucaire gegenüber am Rhone, liegt. Es wird behauptet, daß dort in alten Zeiten eine Schlange gehaust habe, die dem menschlichen Geschlecht eben so feindlich gewesen, wie die, welche unsere ersten Eltern aus dem irdischen Paradiese vertrieb. Die heilige Martha aber, heißt es, habe sie zuletzt mit ihrem Gürtel und durch ihr Gebet getödtet. Mag es sich mit dieser Geschichte verhalten, wie es will, die *Tarasca,* von der ich sprach, ist eine Schlange von ungeheurer Größe, mit dickem Bauch, langem Schwanz, kurzen Füßen, gewundenen Krallen, drohenden Augen und gewaltigem, weit aufstehendem Rachen; ihr Leib ist über und über mit Schuppen bedeckt. Man führt dies Ungethüm durch die Straßen, und diejenigen, welche unter der Pappe, aus der es besteht, versteckt sind, lassen es solche Bewegungen machen, daß es den Unachtsamen die Hüte wegschnappt; die einfältigen Landleute haben große Furcht davor, und wenn es einen von ihnen erwischt, entsteht unter den übrigen Zuschauern ein gellendes Gelächter. Was sich am hübschesten ausnahm, war das Compliment, das diese Figuren der Königin machten, als der Zug vor dem Balcon vorbeikam, auf dem sie sich befand. Eben dort machte auch der König seiner Gemahlin eine Verbeugung, worauf sich diese und die Infantin von ihren Sitzen erhoben, um den Gruß zu erwiedern. Alsdann zog die Procession weiter bis auf den

Marktplatz, und kehrte durch die **Calle Mayor** nach **Santa Maria** zurück."

„Am Nachmittag um fünf Uhr wurden Autos aufgeführt. Es sind dies geistliche Schauspiele, in welche possenhafte Zwischenspiele eingeschaltet werden, um den Ernst der Darstellung zu erheitern und zu würzen. Die Schauspielertruppen, deren es hier in Madrid zwei gibt, schließen während dieser Zeit die Theater und führen einen Monat lang nichts als solche geistliche Stücke auf. Sie spielen sie im Freien auf Gerüsten, die in den Straßen aufgeschlagen werden. Sie sind verpflichtet, jeden Tag vor dem Hause eines der verschiedenen Rathspräsidenten zu spielen. Die erste Vorstellung findet vor dem königlichen Palaste Statt, vor welchem ein Gerüst mit einem Thronhimmel errichtet wird, unter welchen sich Ihre Majestäten setzen. Das Theater befindet sich am Fuße dieses Throns. Um die Schaubühne herum werden gemalte Häuschen auf Rädern gestellt, aus denen die Schauspieler auftreten und in welche sie sich am Ende einer jeden Scene zurückziehen. Bevor die Autos anfangen, machen die Processionstänzer und die erwähnten Figuren von Pappe ihre Künste vor dem Volk. Was mir bei einem Auto, das ich im Prado viejo aufführen sah, besonders auffiel, war, daß bei dieser Vorstellung auf der Straße und am hellen Tage Lichter gebrannt wurden, während auf den anderen geschlossenen Theatern bei'm gewöhnlichen Tageslicht und ohne künstliche Beleuchtung gespielt wird." [62])

So weit unsere Reisenden, deren Erzählungen für das

[62]) Voyage d'Espagne curieux etc. pag. 110.

Folgende manche Anknüpfungspunkte darbieten werden. Im Allgemeinen ist hier sogleich zu bemerken, daß die Reisebeschreibungen, denen die angeführten Stellen entlehnt sind, alles Spanische fast durchaus in einem ungünstigen Lichte darstellen und von Nationalvorurtheilen aller Art wimmeln, daß sie daher auch das Theaterwesen vermuthlich nicht in's Schöne gemalt haben werden.

Die Anordnung des Theiles der spanischen Schauspiellocale, in welchem sich die Plätze der Zuschauer befanden, ist im vorigen Bande geschildert worden. Mit Uebergehung hiervon können wir daher sogleich dasjenige vorbringen, was sich, bei'm Mangel an ausführlichen und direkten Nachrichten, über die Einrichtung der Bühne, Scenerie, Costüm u. s. w. sagen läßt. Die älteren Schriftsteller, die nur zu ihren Zeitgenossen zu reden glaubten und als bekannt voraussetzten, was wir wissen möchten, haben nicht daran gedacht, sich weitläuftiger über diesen Gegenstand zu verbreiten; von den Neueren ist er nicht einmal flüchtig berührt worden; unser Versuch, die Lücke auszufüllen, der nur einzelne Andeutungen und flüchtig hingeworfene Notizen zu Anhaltpunkten hat, darf daher auf nachsichtsvolle Beurtheilung Anspruch machen. Vorausgeschickt muß werden, daß das hier zu Sagende sich zunächst nur auf die Theater **de la Cruz** und **del Principe** und mittelbar auf die übrigen Volksbühnen bezieht, nicht aber auf die viel reicher dotirten Anstalten für dramatische Aufführungen am Hofe Philipp's **IV.**, die später für sich betrachtet werden müssen.

Die Bühne (**tablado**) war ein nur um wenige Fuß über den Patio erhöhtes Gerüst, das den Zuschauern bei

weitem näher lag, als es in unſern Theatern der Fall iſt. Ein Orcheſter zwiſchen der Scene und dem Theil, den wir Parterre nennen, war nicht vorhanden; die Muſiker, welche vor dem Beginn der Darſtellung ſpielten und ſangen, traten auf den Brettern ſelbſt auf. Auch einen Vorhang vor der Bühne kannte man nicht, woraus folgt, daß dieſe bei'm Beginn eines Stückes nicht mit ſtehenden Gruppen beſetzt ſein konnte, daß vielmehr die Spieler erſt vor den Augen des Publicums auftreten mußten. Im Hintergrunde befand ſich eine mauerartige Erhöhung (*lo Alto del Teatro*), die zu verſchiedenartigem Gebrauche diente und z. B. die Wälle einer Stadt, den Balcon eines Hauſes, einen Thurm, ein Gebirg u. ſ. w. vorſtellen konnte. Die Scene war bei weitem nicht ſo tief, wie wir es in unſeren Theatern gewohnt ſind, dagegen mehr in die Breite gezogen. Ihre Decoration beſtand in einfarbigen, an den Seiten und im Hintergrunde aufgehängten und verſchiedene Eingänge freilaſſenden Gardinen oder Teppichen, die bald ein Zimmer oder einen Saal, bald eine Straße, einen Garten oder einen Wald vorſtellen mußten, ohne ſich äußerlich irgend zu verändern. Mit dieſer einfachen Vorrichtung wurden diejenigen Stücke geſpielt, deren Handlung ſich im häuslichen und bürgerlichen Leben bewegte, vornämlich alſo die **Comedias de capa y espada**, überhaupt aber diejenigen, in denen der äußere Schauplatz nicht weſentlich in die Aktion eingriff, daher füglich durch die Phantaſie der Zuſchauer ſupplirt werden konnte [63]). Ob mehr Maſchinerie

[63]) Irrig ſcheint es zu ſein, wenn die ſpaniſche Akademie in ihrer Vorrede zu Moratin's Schauſpielen angibt, die Comedias de capa y espada ſeien immer mit jener einfachen unveränderten De-

angewandt werden sollte, das hing zum Theil gewiß von der Willkühr des Theaterdirectors ab, vorzüglich aber richtete es sich danach, ob nach dem Inhalt des Stücks die Scenerie bedeutend bei der Handlung betheiligt, gleichsam eine Mitspielerin war, so daß der Einbildungskraft nicht zugemuthet werden konnte, ihr Vorhandensein bloß vorauszusetzen. In solchen Fällen wurden daher die Gegenstände, die sonst nur gedacht werden mußten, den Augen wirklich vorgeführt, und die Stücke, in denen solcher über die gewöhnliche Teppichbekleidung der Bühne hinausgehender Apparat vorkam, hießen mit Nebenrücksicht auf das Costüm, das gleichfalls reicher und mannigfaltiger war, **Comedias de teatro**. An Decorationen im heutigen Sinn und an einen regelmäßigen Wechsel derselben darf indessen auch bei diesen nicht gedacht werden. Die Scenerie der meisten Auftritte bildeten auch hier die einfarbigen Vorhänge, die nach Befinden der Umstände die verschiedensten Locale vorstellen konnten. Wenn die Bühne einen Augenblick leer blieb und Personen durch einen andern Eingang auftraten, mußte ein Wechsel des Schauplatzes gedacht werden, wenn

coration gegeben worden, alle übrigen dagegen mit mehr Aufwand von Coulissenkunst. Denn es finden sich Comödien **de capa y espada**, deren Aufführung sich ohne einige anderweitige Zuthaten von Decoration kaum denken läßt und für welche in den alten Ausgaben auch ausdrücklich solche vorgeschrieben sind, z. B. Moreto's **Confusion de un Jardin**, wo in verschiedenen Scenen das Theater mit Bäumen besetzt sein mußte. Auf der anderen Seite aber gibt es manche, wegen des fürstlichen Personals nicht in diese Classe gehörende Stücke, die einen Wechsel der Scenerie durchaus nicht nöthig machen, z. B. Tirso's **Amor y zelos hacen discretos**, das von Anfang bis zu Ende in demselben Gemache spielt.

auch äußerlich keiner ſichtbar war. Ja dieſer Wechſel war nicht einmal an das Abtreten der Perſonen gebunden; die Phantaſie der Zuſchauer ward noch hierüber hinaus in Anſpruch genommen. Die letzte Hälfte des zweiten Akts von Calderon's **Alcaide de si mismo** z. B. ſpielt in dem Park eines Schloſſes; mit einem Male aber, ohne daß die Redenden abgetreten ſind, wird die Scene in's Innere des Schloſſes verlegt. Eine noch bezeichnendere Stelle findet ſich in Lope's **Embustes de Fabia.** Aurelio iſt ſoeben noch im Gemach ſeiner Geliebten geweſen und hat die Bühne nicht verlaſſen, als er ſagt: „Hier iſt nun der Palaſt, und dort tritt Nero, unſer Kaiſer, auf; der Dichter hat es ſo gefügt und ſich dieſes Kunſtgriffs bedient, denn träte der Kaiſer jetzt nicht auf, ſo würde hier eine lange und übel angebrachte Erzählung ſtehen, die kein Menſch zu faſſen vermöchte" [64]). Daß der Schauplatz auch in den ſogenannten **Comedias de teatro** nicht immer dem entſprach, den man ſich vorſtellen mußte, geht ferner aus den Reden hervor, in welchen ſehr häufig die Perſonen bei ihrem Auftreten die zu denkende Localität andeuten und die ganz überflüſſig geweſen wären, wenn dieſe den Zuſchauern wirklich vor Augen gelegen hätte. Erſt wenn

[64]) **Este es Palacio, acá sale**
Neron nuestro Emperador,
Que lo permite el Autor
Que desta industria se vale;
Porque si acá no saliera
Fuera aqui la relacion
Tan mala y tan sin razon
Que ninguno lo entendiera.
Embustes de Fabia.

der Hergang der Handlung auf andere Weise nicht gut deutlich gemacht werden konnte, pflegten die weiteren Hülfsmittel der scenischen Kunst, über die man zu gebieten hatte, in Bewegung gesetzt zu werden. Diese Fälle zu bestimmen, war meistens dem Ermessen der Schauspieldirectoren anheimgestellt, da die Dichter hierfür nur selten und bei den dringendsten Veranlassungen Vorschriften gaben. So fand denn bei'm in Scene Setzen der Stücke bedeutende Willkühr Statt; eine Decoration, die gerade vorhanden war, wurde zur Ergötzung der Augen bisweilen auch da angewandt, wo sie weniger nöthig gewesen wäre, während in anderen Fällen, wenn der entsprechende Apparat fehlte, wieder in ungebührlicher Weise an die Einbildungskraft der Zuschauer appellirt wurde. Ueberhaupt aber kann man sich die Zwanglosigkeit dieser Scenerie kaum groß genug vorstellen. Auf Täuschung der Sinne, auf die eigentliche Illusion war es dabei gar nicht abgesehen. Eine Bemalung der ganzen Scene nach den Regeln der Lincarperspective, so daß die Bühne ein den Schein der Wirklichkeit tragendes Gemälde dargestellt hätte, kannte man durchaus nicht. Das bloße Vorschieben einiger Häuser oder Bäume von gemalter Pappe oder Leinwand genügte, um eine Straße, einen Wald herzustellen; die einfarbigen Vorhänge im Hintergrunde und an den Seiten störten dabei nicht und blieben unverändert. War einmal eine solche Decoration aufgestellt, so bemühte man sich gar nicht ängstlich, sie sofort am Schluß der Scene wegzuschaffen; vielmehr mußte sie oft gleich darauf eine andere ähnliche Gegend bedeuten. Sehr häufig wurde eine Veränderung des Schauplatzes auch durch das Aufziehen einer der Gardinen bewirkt, wodurch der Gegenstand,

der das Weſentliche der neuen Scene ausmachte, ſichtbar ward; immer aber war dieſer Wechſel der Decoration nur theilweiſe; der Reſt des Theaters verwandelte ſich nicht; nur eine kleinere Scene trat aus der größeren hervor. Oft iſt in dieſer Art gedacht, daß man aus dem Vordergrunde, der eine Straße oder ein Zimmer vorſtellt, in das Innere eines Hauſes oder in ein anderes Gemach hineinſieht. Wie wenig an dies Alles der Maaßſtab der ordinären Wahrſcheinlichkeit gelegt ward, geht noch daraus hervor, daß nicht ſelten die Bühne als ein Feld von weiten Dimenſionen gemeint iſt, in denen die Perſonen beträchtliche Wegſtrecken zurücklegen, ſo daß der Schauplatz, ſinnlich aufgefaßt, eigentlich umherwandert. Im erſten Akt von Calderon's **Dos Amantes del Cielo** z. B. befindet ſich Chryſanthus anfänglich im Hain der Diana; ſodann wird angenommen, daß er von da tiefer in's Gebirge eindringe; er ſelbſt ſchildert, ohne einen Augenblick vom Theater abzutreten, die wüſte Felsgegend, der er ſich nun nähere; eine Veränderung der Scene kann hier nicht Statt gefunden haben; dieſelben Bäume und vielleicht Hügel, die im Anfang den Hain bedeutet hatten, werden nachher für die wildere Gebirgsparthie genommen worden ſein. Ein anderer hierher gehöriger Fall iſt folgender. Wenn die auf der Bühne befindlichen Perſonen als ſich vorwärts bewegend gedacht ſind nnd nun an einen Gegenſtand kommen, der ihre Aufmerkſamkeit auf ſich zieht und in die Handlung des Stücks hinübergreift, ſo rollt eine Hinter- oder Seiten-Gardine zurück, um dieſen hervortreten zu laſſen. Beiſpiele bieten ſich in Fülle an. Im Anfang von Lope's **Arauco domado** ſind mehrere Soldaten als in der

Umgegend einer amerikaniſchen Hafenſtadt umherſtreifend vorgeſtellt; ſie ſind auf dem Wege nach dem Platze begriffen, wo die Frohnleichnamsproceſſion unter einem Triumphbogen hindurchziehen ſoll; als ſie an Ort und Stelle kommen, öffnet ſich durch Wegziehen eines Vorhanges die Scene und läßt den Bogen und das feſtliche Gepränge des Zuges erblicken. In Tirſo's berühmtem **Convidado de piedra** durchſtreifen Don Juan und ſein Diener die Straßen von Sevilla und nachdem ſie ſich ſchon geraume Zeit auf der Bühne befunden haben, enthüllt ſich, indem gedacht wird, daß ſie erſt nun bis dahin gelangt ſeien, die Bildſäule des Comthurs.

Nicht viel ausgebildeter als das Decorationsweſen war die übrige Maſchinerie. Wie ſehr Cervantes auch die Vollkommenheit preiſt, zu welcher dieſer Theil der Theatereinrichtung ſchon zur Zeit der Darſtellung ſeiner Numantia gelangt ſei, ſo wird es ſeinen Verſicherungen doch Abbruch thun, wenn man in den ſceniſchen Anweiſungen ſeiner Tragödie unter Anderem lieſt: „hier wird unter der Bühne ein mit Steinen angefülltes Faß hin und hergerollt, als ob es donnerte.“ Eine etwas höhere Ausbildung mag die Maſchinerie zur Zeit des Lope de Vega erlangt haben; allein daß ihre Einrichtung auch fortan eine unvollkommene geblieben ſei, läßt ſich aus der oben angeführten Schilderung entnehmen, welche die Gräfin d'Aulnoy davon entwirft. Beſonders häufig wurden, namentlich in den geiſtlichen Comödien, Flugmaſchinen und künſtliche Wolken angewandt, um Erſcheinungen, Heilige, die Mutter Gottes, das Chriſtkind u. ſ. w. vom Himmel herabſchweben zu laſſen. In dem Boden der Schaubühne waren Oeffnungen (**escotillones**) angebracht, die zu Verſenkungen dienten

und aus denen die hölliſchen Geiſter emporſtiegen. Dieſe Oeffnungen mußten nach jedesmaliger Veranlaſſung des Stücks noch zu anderen Zwecken dienen; in Tirſo's **Por el sotano y por el torno**, in Alarcon's **Tejedor de Segovia** und in Calderon's **Galan fantasma** z. B. ſtellten ſie die Mündungen unterirdiſcher Gänge vor.

Bei den Anforderungen, welche die maſtige Phantaſie der jetzigen Zeit an theatraliſche Illuſion macht, iſt vielleicht Mancher geneigt, auf den einfachen Apparat der ſpaniſchen Schaubühne vornehm hinabzuſehen. Dem indeſſen, der weiß, wie über den erhöhten äußern Mitteln der Ausſtattung nur zu leicht das Weſentliche der Kunſt vernachläſſigt wird, wie faſt überall der Verfall des Drama's mit der wachſenden Decorationspracht gleichen Schritt gehalten hat, wird die Simplicität der alten Scenerie in einem anderen Lichte, und leicht als eine Begünſtigerin der wahren Intereſſen der dramatiſchen Kunſt erſcheinen. Gewiß war es ein Vortheil für die ſpaniſchen Schauſpieldichter, ein Publikum vor ſich zu haben, das ſo beſcheidene Anſprüche an den materiellen Theil der Aufführung machte, das bereit war, ſeine Sinne unter die Einbildungskraft gefangen zu geben und dem Zauberſtabe der Poeſie von Ort zu Ort zu folgen, wohin er ſie führen wollte. Da das Unerreichbare, worauf unſere Scenerie ausgeht, das Beſtreben, die Darſtellung in den Schein der Realität zu kleiden, von Anfang an aufgegeben war, da der Zuhörer ganz von der Forderung abſtrahirte, alles Geſchilderte leibhaftig vor ſich zu ſehen, da er ſich willig über das Zeugniß ſeiner Augen hinwegſetzte oder eine unvollkommene äußere Andeutung aus ſeiner Phantaſie ergänzte, ſo konnte der Poet in den kühnſten Erfin-

dungen ſchwelgen, unbekümmert, ob ſie in Scene geſetzt werden könnten. Vollends iſt das ſpaniſche Schauſpiel glücklich zu preiſen, daß es jenes Abräumen der Seſſel, jenes Leerbleiben der Scene und alle die Unterbrechungen nicht kannte, die bei unſeren Spektakeln jeden Augenblick den Gang der Aktion ſtören! Trotz der Einfachheit des alten ſpaniſchen Bühnenmechanismus nun beklagt ſich Lope de Vega (in der Vorrede zum 16. Bande ſeiner Comödien) über die ungebührliche Ausdehnung, die dem Maſchinenweſen auf den Brettern gegeben werde. In welchen Ausdrücken würde er erſt von unſerer Barbarei reden, wenn er einer Vorſtellung in den Pariſer oder Berliner Schauſpielhäuſern beiwohnen könnte!

Eben ſo wenig ſcrupulös, wie in der Decoration des Theaters, war man in Abſicht auf das Coſtüm. Daß die allgemeinſten Unterſcheidungen beobachtet wurden, daß der Krieger in anderer Tracht erſchien als der Bürgersmann, der Cavalier in anderer als der Bauer, braucht nicht geſagt zu werden. Da die Spanier mit fremden Nationen in ſo vielfachem Verkehr ſtanden und daher deren Tracht kennen mußten, ſo gab man auch Deutſchen und Franzoſen, Italienern und Engländern, Türken und Moren eine ſich an deren Nationalcoſtüm wenigſtens annähernde Kleidung (hierauf beziehen ſich die häufig vorkommenden Anweiſungen: **vestido de Frances, de moro** u. ſ. w.); gewiß aber geſchah dies ohne peinliche Gewiſſenhaftigkeit. Bei Stücken, die in fernen Ländern ſpielten, mit deren Sitten man nicht genauer bekannt war, wandte man eine Tracht an, deren Grundlage die ſpaniſche der Gegenwart bildete und die nur durch einige phantaſtiſche Zuthaten über dieſe hinaus-

gerückt war; und eben dieſe Kleidung trug man in das Alterthum hinüber. Lope de Vega klagt in ſeiner neuen Kunſt, Comödien zu machen, über das Unangemeſſene, daß die Römer auf den ſpaniſchen Bühnen Beinkleider trügen, und der vorhin citirte Reiſende ſagt ausdrücklich, er habe auf den Theatern von Madrid Griechen und Römer als Spanier gekleidet geſehen. Dies iſt jedoch nicht ſo zu verſtehen, als ſei in ſolchen Fällen die ſpaniſche Tracht der damaligen Zeit ganz unverändert beibehalten worden; vielmehr ſtellte ſie ſich als ein allgemein poetiſches, der beſtimmten Wirklichkeit und örtlichen Färbung entkleidetes, Theatercoſtüm dar. Den gröbſten Anachronismen ſuchte ſchon Cervantes, in den ſceniſchen Anweiſungen zu ſeiner Numantia, vorzubeugen, indem er unter Anderem vorſchrieb, die Römiſchen Soldaten ſollten auf antike Art bewaffnet und ohne Schießgewehre erſcheinen; und gewiß wird man in Beobachtung ſolcher Rückſichten ſpäterhin noch einen Schritt weiter gegangen ſein, wenngleich man ſich nie auf die Kleidergelehrſamkeit unſerer Garderobiers verlegte, vielmehr beſtändig jenes jeder Bühne zuzugeſtehende Vorrecht, der faktiſchen Wahrheit und Wirklichkeit eine allgemeine poetiſche unterzuſchieben, in reichlichem Maaße in Anſpruch nahm.

Der Anfang der Vorſtellungen (in den Schauſpielhäuſern nämlich; von den Autos iſt hier nicht die Rede) fand der Regel nach im Winter um zwei, im Sommer um drei Uhr Nachmittags Statt; ihre Dauer betrug nur zwei bis drei Stunden, ſo daß künſtliche Beleuchtung nicht nöthig wurde [65]). Die Ordnung, in welcher die verſchiedenen Be-

[65]) Salimos aqui nosotros
A recitar nueve o diez (sc. personas)

ſtandtheile einer Aufführung an die Reihe kamen, war folgende: Zuerſt Geſang mit Inſtrumentalbegleitung, wobei die Muſiker auf der Bühne ſelbſt auftraten; darauf die Loa, die aber nur in der ältern Zeit allgemein üblich war, ſpäterhin nur noch ausnahmsweiſe vorkam; alsdann die Comödie und in deren Zwiſchenakten ein Entremes und ein Tanz [66]) und nach der dritten Jornada gewöhnlich wieder ein Tanz.

Der Hergang bei den **Autos sacramentales** iſt im Allgemeinen ſchon durch die oben mitgetheilte Schilderung eines Augenzeugen deutlich geworden. Hinzuzuſetzen iſt, daß, nach Andeutungen in verſchiedenen dieſer Feſtſpiele, jenes Meermonſtrum, das bei der Proceſſion umhergeführt wurde, den

Por un interes muy poco
Dos horas y media ó tres
***Gaspar Aguilar,* Loa vor der Comödie la nuera humilde.**
En este senado ilustre
Oidnos solas dos horas
Y si es mucho ved, que el tiempo
Acaba todas las cosas.
***Tarrega,* Loa vor der perseguida Amalten.**
La Comedia ahora empezamos,
De aqui à dos horas saldremos
Cuando ya estará acabada.
***Lope de Vega,* Loa im erſten Bande ſeiner Comödien.**

[66]) Lope de Vega ſagt, zur Zeit, als die Comödien noch vier Jornadas gehabt, ſei in jedem der drei Zwiſchenakte ein Entremes aufgeführt worden; dies aber ſei ſeitdem abgekommen und man ſpiele gewöhnlich nur noch eines.

Entonces en las tres distancias
Se hacian tres pequeños entremeses,
Y ahora apenas uno, y luego un baile.
Arte nuevo de haces Comedias (1609).

Leviathan als Symbol der Sünde vorstellte, was auch plausibler scheint als jene entlegne Bedeutung, von welcher der Reisende spricht. In demselben Zuge befand sich noch eine phantastisch herausgeputzte weibliche Figur, mit welcher die Babylonische Hure gemeint war. Die Autos wurden, wie gesagt, im Freien auf bretternen Gerüsten gespielt. Die Schauspieler fuhren in geschlossenen Karren oder Wagen, deren Seiten mit bemalten Vorhängen bedeckt waren, durch die Straßen der Stadt, bis sie an den für die Aufführung bestimmten Platz gelangten. Alsdann wurden diese Wagen im Halbkreise oder an drei Seiten um das Gerüst gestellt, so daß ihre Vorhänge die Decoration des Theaters bildeten; ihr Inneres diente den Schauspielern zum Ankleidezimmer, barg aber zugleich den größten Theil des für die Darstellung nöthigen scenischen Apparats und bildete ein zweites kleineres Schaugerüst, das durch Zurückziehen des Vorhangs zu einem Theil des größeren umgewandelt werden konnte. Mit anderen Worten: das Haupttheater stellte sich mittels der herumgestellten Karren als von kleinen Nebenbühnen umgeben dar, die durch das Aufrollen von Gardinen bald in dasselbe hinübergezogen, bald wieder von ihm abgetrennt wurden. Das Nähere, wie das Oeffnen und Schließen dieser Wagen in die Handlung des Frohnleichnamsstückes eingriff, kann erst später bei der Analyse einzelner Autos klar gemacht werden; und dort werden wir auch den Maschinismus und das Costüm, das dabei zur Anwendung kam, genauer kennen lernen. Die Dichter haben in diesen Stücken dem Decorateur oft das Ersinnliche aufzulösen gegeben; indessen darf man wohl mit Sicherheit annehmen, daß die Anforderungen an die Ausführung

hier noch weniger hoch gespannt gewesen seien, als auf den größeren Schaubühnen. Die Darstellung der Frohnleichnamsspiele hatte gewöhnlich Nachmittags um fünf Uhr Statt; ihr voran pflegte eine Loa und ein Entremes zu gehen. Daß Lichter dabei gebraunt wurden, war nicht der Beleuchtung wegen, sondern zu Ehren des Sacraments.

Den Faden der Chronologie, der im vorigen Abschnitt bei dem Jahre 1587 abgerissen wurde, wieder aufnehmend, haben wir noch verschiedene, die Theater-Verhältnisse betreffende Einzelheiten hervorzuheben. Wir sahen in diesem Jahre die wider die Zulässigkeit theatralischer Vorstellungen erhobenen Bedenklichkeiten durch eine förmliche, den öffentlichen Schauspielen unter gewissen Einschränkungen ertheilte, Concession beseitigt. In Folge hiervon vermehrte sich die Zahl der Schauspielertruppen und der für ihre Aufführungen bestimmten Locale binnen Kurzem in ungemeinem Maaße. Fast alle Städte von einiger Bedeutung erhielten eigne stehende Bühnen, die bedeutenden, wie Sevilla, Valencia, Granada, Saragossa, sogar mehrere. Selbst die kleinsten Ortschaften wollten dramatische Lustbarkeiten nicht entbehren und beherbergten dann und wann durchreisende Histrionengesellschaften, die vor der zusammengelaufenen schaulustigen Menge ein bewegliches Bühnengerüst aufschlugen. Hierher gehören die schon im vorigen Bande anticipirten Notizen aus der unterhaltenden Reise des Agustin de Rojas. Den Mittelpunkt der ganzen dramatischen Kunst aber, den Hauptschauplatz ihrer Entwicklung bildete Madrid. Zwar entstanden hier keine neuen Theater, vielmehr kamen von den bisher benutzten das an der Puerta del Sol, die der Isabel Pachero, des N. Burguillos, des Christoval de

la Puente und der Valdivieſo allmälig außer Brauch, ſo daß nur noch die beiden, in den Jahren 1579 und 1582 eingerichteten, Corrales de la Cruz und del Principe übrig blieben; dagegen vermehrten ſich die, anfänglich auf die Feſt- und einige Wochentage eingeſchränkt geweſenen Vorſtellungen, eben ſo wie der Umfang der Perſonale und die Conſumtion von Stücken. Die berühmteſten Truppen, die in den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts in der Hauptſtadt geſehen wurden, waren die des Juan de Vergara, Pinedo, Rios, Alonſo Riquelme, Villegas, Heredia, Pedro Robriguez, Geronimo Lopez, Alonſo Morales, Alcaraz, Vaca, Gaspar de la Torre und Andres de Claramonte. Der Hang zu Schauſpielen verbreitete ſich ſo allgemein, daß man ſogar in den Kirchen und Klöſtern profane Dramen aufführte und daß die Vornehmen, nicht zufrieden, die öffentlichen Theater zu beſuchen, ſich in ihren Wohnungen Privatvorſtellungen geben ließen. Nach dem Vorgange des Lope de Vega traten Dichter auf Dichter auf, die einer den anderen an Fruchtbarkeit zu übertreffen und die immer ſteigende Nachfrage nach neuen Stücken zu befriedigen ſuchten. Eine vorgängige Prüfung dieſer Stücke durch die Behörden fand nicht Statt; überhaupt nur eine ſehr lare Beaufſichtigung der Darſtellungen; die Alguaciles, denen eine Art von Theaterpolizei übertragen war, ſcheinen ihr Augenmerk kaum auf etwas Anderes gerichtet zu haben, als die Caſſenführer in ihren Einnahmen zu ſichern [67]). Somit war die

[67]) Der Pöbel nämlich drängte ſich mit Gewalt in die Schauſpielhäuſer; am größten war dieſer Unfug in Sevilla, wo, wie Rojas erzählt, die Raufbolde und Bravos das Theater förmlich erſtürmten.

Aufrechthaltung der im Jahre 1587 erlaſſenen Bühnengeſetze in keiner Art garantirt; und die Theater ſäumten nicht, ſich von den ihnen damals auferlegten Reſtrictionen zu befreien, namentlich die verpönten Tänze, die Saratande, Chacone u. ſ. w. wieder aufzunehmen. Die ſonſt ſo ſtrenge Regierung Philipp's II. ſcheint ein Decennium lang von dem Schauſpielweſen gar keine Notiz genommen und keine daſſelbe betreffende Verordnung erlaſſen zu haben [68]). Erſt im Herbſte 1597 ward ihre Aufmerkſamkeit von Neuem auf dieſen Gegenſtand gerichtet. Als nämlich auf Veranlaſſung des Ablebens der Prinzeſſin Catharina die Theater der Hauptſtadt auf eine Zeit lang geſchloſſen wurden, benutzten die Theologen dieſe Gelegenheit, um die ſchon früher angeregten Bedenken gegen die Zuläſſigkeit theatraliſcher Vorſtellungen von neuem und mit mehr Nachdruck geltend zu machen; und wirklich fanden ſie dieſes Mal mit ihren rigoriſtiſchen Anſichten ſo gut Eingang, daß am 2. Mai 1598 eine königliche Verordnung publicirt wurde, welche die Aufführung von Comödien unbedingt unterſagte. Ob dieſes Verbot auf die ganze Monarchie oder nur zunächſt auf die Hauptſtadt Bezug gehabt habe, wird nicht deutlich angegeben; wie es ſcheint, war das erſtere der Fall, ward jedoch der Vorſchrift in aller Strenge nur in Madrid, unter den Augen der oberſten Behörden, Folge geleiſtet. Gerade hier aber mußte das Drückende der neuen Verfügung beſonders lebhaft gefühlt werden, da durch ſie den

[68]) Lope de Vega erzählt in ſeiner „neuen Kunſt Comödien zu machen", Philipp II. habe das Erſcheinen fürſtlicher Perſonen auf den Brettern nicht leiden können; aber daß er ein hierauf zielendes Geſetz erlaſſen, wie ein deutſcher Schriftſteller behauptet, iſt unwahr.

Hoſpitälern das Haupthülfsmittel für den Unterhalt der Kranken entzogen war. So ward denn die Regierung mit Bitten um Wiedereröffnung der Theater beſtürmt, aber vergebens; das einmal erlaſſene Geſetz blieb noch bis über den Tod Philipp's II. (September 1598) hinaus in Kraft. Erſt im Frühjahre 1600 gab Philipp III. dem wiederholten und dringenden Begehren ſo weit nach, daß er einen Rath von Staatsmännern und Theologen berief, um die Bedingungen und Modificationen aufzuſtellen, unter welchen die Schauſpiele allenfalls wieder erlaubt werden könnten. Die Anſichten der Berufenen waren ſehr getheilt und es ward über den Gegenſtand viel hin und her geredet und geſchrieben, indem Einige das unbedingte Verbot aufrecht halten wollten, Andere nur eine ſtrengere Beaufſichtigung der Theater und die Abſtellung einzelner Mißbräuche wünſchten. Die Meinung der Letzteren trug endlich den Sieg davon und die Regierung erließ eine Verordnung, durch welche die Theater-Vorſtellungen unter folgenden Klauſeln und Einſchränkungen wieder geſtattet wurden. Es ſolle

1) jede Art von anſtößigen Tänzen und Liedern von der Bühne verbannt ſein;

2) nur vier Geſellſchaften Erlaubniß zum Spielen ertheilt werden;

3) den Frauenzimmern unterſagt ſein, in Männertracht zu erſcheinen, und ihnen überhaupt nur in Begleitung ihrer Männer oder Väter Aufnahme unter die Truppen geſtattet werden;

4) den Geiſtlichen, Mönchen und Prälaten der Beſuch der Theater verboten ſein;

5) während der Faſten, an den Adventsſonntagen und

am ersten Tage des Weihnachts-, Oster- und Pfingstfestes nicht gespielt werden dürfen, und überhaupt in der Regel jede Woche nur dreimal;

6) solle an dem nämlichen Ort zur Zeit immer nur einer Truppe, und auch dieser jedes Jahr nur einen Monat lang der Aufenthalt gestattet werden;

7) sei in den Kirchen und Klöstern keine andere Aufführung zu gestatten als die von Schauspielen rein religiösen Inhalts;

8) müßten gesonderte Plätze für Männer und Frauen, mit getrennten Eingängen, vorhanden sein;

9) dürfe auf den Universitäten Alcalá und Salamanca nur während der Ferien gespielt werden;

10) solle jede Gesellschaft die Concession zum Spielen nur auf ein Jahr erhalten, nach dessen Ablauf um Erneuerung derselben nachzusuchen sei;

11) müsse jede Comödie und jedes Zwischenspiel vor der Darstellung auf den öffentlichen Theatern in Gegenwart einiger Sachverständigen (und unter diesen eines Theologen) aufgeführt werden, um deren Approbation zu erhalten;

12) sei ein Theaterrichter (**Juez protector de los teatros**) zu ernennen, der die Oberaufsicht über das Schauspielwesen zu führen und auf die Befolgung der obgenannten Vorschriften zu halten habe.

Wirklich wurde ein solcher Richter eingesetzt und es bestand dieses Amt während des ganzen 17. Jahrhunders fort. Allein mit der Aufrechthaltung der angeführten Bestimmungen ward es nicht strenge genommen; die wieder geöffneten Bühnen schüttelten eine Hemmung nach der an-

deren von ſich. Die Regierung ſah ſich genöthigt, ſtatt der anfänglichen vier Schauſpielergeſellſchaften deren ſechs, und nicht lange nachher ſogar zwölf zu conceſſioniren. Aber noch über dieſe priviligirten Truppen (**compañias reales** oder **de titulo**) hinaus durchſtreiften viele andere das Land, und bald zählte man in Spanien im Ganzen vierzig Comödiantenbanden mit einer Geſammtzahl von beinahe tauſend Mitgliedern. Schon Mariana, in ſeinem 1609 gedruckten **Liber de spectaculis**, ſagt, die Menge der Schauſpieler ſei in den letzten zwanzig Jahren über alles Maaß angewachſen, und wachſe noch täglich, eben ſo wie die Zahl der Bühnen, die in allen ſpaniſchen Ortſchaften errichtet würden; zugleich habe ſich der Hang zu dramatiſchen Beluſtigungen ſo allgemein durch die ganze Nation verbreitet, daß Perſonen jedes Alters, Geſchlechtes und Standes, die Geiſtlichen und Mönche nicht ausgenommen, ſich um die Wette in die Theater drängten. In derſelben Schrift wird über den noch fortdauernden Mißbrauch geklagt, die geiſtlichen Darſtellungen in den Kirchen und ſogar Nonnenklöſtern durch indecente Zwiſchenſpiele und Tänze zu profaniren. Auch dem Befehl, daß jedes Stück vor der Aufführung einer Prüfung unterliegen ſolle, kann nur ſehr kurze Zeit Folge geleiſtet worden ſein; denn ſchon im erſten Bande des Don Quijote (1605) wird von dieſer Maaßregel als von einer wünſchenswerthen, aber in Spanien, oder wenigſtens in deſſen größtem Theil, nicht beobachteten geredet[69]); und in einem 1625 gedruckten aber, allem An-

[69]) „Viele heutige Bühnendichter ſchreiben ſo ohne alle Ueberlegung, daß die Schauſpieler ſich nach der Aufführung davon machen und verſteckt halten müſſen, aus Beſorgniß, zur Strafe gezogen zu

ſchein nach beträchtlich früher geſchriebenen Roman [70]) heißt es ausdrücklich, nur in Aragon bedürfe eine Comödie, um aufgeführt zu werden, einer Genehmigung der Behörden; im übrigen Spanien nicht. Die **Jueces protectores** und die Alcalden, welche in deren Auftrag den Vorſtellungen beiwohnten (ſie hatten ihren Platz während der Aufführung auf der Bühne ſelbſt) müſſen alſo ihr Amt mit großer Nachläſſigkeit verwaltet haben; nur eine der erwähnten Vorſchriften ſcheint wirklich bis auf den Tod Philipp's **III.** ſtreng befolgt worden zu ſein, das Verbot der Sarabanda und der anderen allzufreien Tänze; die Schauſpieldirectoren dieſer Zeit klagen vielfach über den Abbruch, den das Wegfallen dieſer Ergötzlichkeit ihren Einnahmen thue.

Daß Philipp **III.** im December 1600 ſeine Reſidenz nach Valladolid verlegte, ſcheint keinen beſonders hemmen-

werden, wie dies ſchon oft geſchehen iſt, weil ſie Dinge auf die Bühne brachten, die manchem König zum Nachtheil gereichten und die Ehre mancher edlen Geſchlechter verunglimpften Alle dieſe und noch viele andre Ungebührniſſe würden wegfallen, wenn in der Reſidenz ein einſichtsvoller und verſtändiger Mann beauftragt würde, alle Schauſpiele vor ihrer Aufführung zu prüfen; *nicht bloß die für die Hauptſtadt* beſtimmten, ſondern die in ganz Spanien aufzuführenden." Aus den Worten **no solo aquellas que se hiciesen en la corte** ſcheint zwar hervorzugehen, daß damals in Madrid noch ine Cenſur für Theaterſtücke exiſtirte (und wirklich ſollen ſich alte Manuſcripte von Comödien des Lope de Vega und Anderer finden, denen eine ſolche Cenſurerlaubniß beigefügt iſt), allein allem Anſchein nach war dieſe ſehr mild und nicht viel mehr als eine Formalität, die bald nachher wieder außer Brauch gekommen ſein muß S. die Noten von Diego Clemencin zum Don Quijote, **P. I. Cap. 48.**

[70]) **Alonso mozo de muchos amos, compuesto por el Doctor Geronimo de Alcalá Yañez. En Barcelona, por Estevan Liberós 1625. S. 144 b.**

den Einfluß auf die Theater der bisherigen Hauptstadt geübt zu haben, eben so wenig wie die Zurückversetzung des Hofes nach Madrid einen fördernden [71]). Der verschlossene und indolente Sinn dieses Monarchen ließ ihn und seine Umgebung, der er einen ähnlichen Charakter mittheilte, außerhalb aller Verbindung mit dem Theater stehen. Er hatte, dem unwiderstehlichen Verlangen der Nation nachgebend, die Schauspiele wieder gestattet; aber es scheint nicht, daß er seine Hoffeste je durch eine dramatische Darstellung verschönert, oder einer solchen in den Schauspielhäusern beigewohnt habe; wenigstens berichtet der Biograph, der uns so viele Einzelheiten aus seinem Privatleben aufbewahrt hat (Gonzalo Davila, **Historia de Felipe III.**) nichts von der Art, wenn man die einzige Notiz ausnimmt, daß der Graf von Lemos die Anwesenheit Philipp's **III.** und seines Hofes zu Lerma durch Aufführung einer Comödie gefeiert habe [72]).

Die Theater **de la Cruz** und **del Principe** blieben nach wie vor Eigenthum der Brüderschaften **de nuestra Señora de la Soledad** und **de la Passion**, welche dieselben den Schauspielergesellschaften einräumten und als Herren der Locale von jedem Zuschauer ein Eintrittsgeld erhoben [73]). Der Ertrag wurde an die verschiedenen Ho-

[71]) **Francisco de los Santos, Hist. de la orden de San Geronimo, P. IV. L. 2. c. 1. — Dichos y hechos de Felipe III. pag. 229 u. 240.**

[72]) **Navarrete, Vida de Cervantes, pag. 184**

[73]) Aus einer später näher zu erwähnenden Denkschrift, die ein gewisser Santiago Ortiz im Anfang von Philipp's IV. Regierung verfaßte, geht hervor, daß die Schauspieldirectoren den Brüderschaften

ſpitäler der Hauptſtadt vertheilt. An einer zweiten Thür führte der Director der Truppe ſeine Caſſe, ſo daß jeder Zuſchauer zweimal bezahlen mußte. Die Eintrittspreiſe ſcheinen ſehr häufig verändert worden zu ſein. Die aus verſchiedenen Zeiten auf uns gekommenen Angaben hierüber [74]) weichen ſo ſehr von einander ab und ſind durch die beſtändige Vermengung der Summen, welche auf die Hoſpitäler, und derer, welche auf die ſpielende Truppe fielen, ſo unklar, daß es ſich bei der Geringfügigkeit des Gegenſtandes, kaum der Mühe lohnen möchte, ſie zuſammenzuſtellen und mit einander auszugleichen. Für uns verlieren dieſe Zahlen (abgeſehen von dem ganz verſchiedenen Werthe des Geldes in damaliger und in jetziger Zeit) noch dadurch faſt alle Bedeutung, daß die Rechnung zum Theil in Münzſorten iſt, deren Geltung, wie die der Maravedis, Ducados u. ſ. w., ſehr häufig gewechſelt hat und für den jedesmal in Rede ſtehenden Zeitpunkt ſich kaum noch genau ausmachen läßt. Im Allgemeinen kann man ſagen, daß die Preiſe der Plätze weit geringer waren, als jetzt [75]).

kein Miethgeld zahlten, vielmehr oft von dieſen Vorſchüſſe und Unterſtützungen erhielten.

[74]) Pellicer theilt ſie in ſeinem confuſen und übel geordneten Tratado histórico etc. ohne Auswahl und Kritik mit, indem er bald von der Einnahme der Brüderſchaften, bald von der der Schauſpieler redet, bald beide durch einander mengt und das Widerſprechende dieſer Angaben, wie es ſcheint, noch durch fehlerhafte Abſchrift erhöht.

[75]) Nur als Curioſität möge Folgendes angeführt werden: Der Ertrag, den die Cofradien von den Schauſpielen zogen, belief ſich um den Ausgang des 16. Jahrhunderts im Durchſchnitt jährlich auf 14,000 Ducaten. Die Einnahme von einer einzelnen Vorſtellung betrug in der Regel gegen 300 Realen, und zwar am 10. Auguſt 1603:

Im Jahre 1615 entſchloſſen ſich die mehrgenannten Brüderſchaften, die beiden Schauſpiellocale von Madrid in der Art zu vermiethen, daß die Miether das Recht haben ſollten, die Eintrittsgelder zu erheben, der Miethzins aber für die Hoſpitäler verwandt würde. Auf dieſe Weiſe waren ſie der mit der ſpeciellen Caſſenführung verbundenen Mühen überhoben. Der Miethcontract ward bald auf zwei, bald auf vier Jahre geſchloſſen (1615 auf zwei Jahre mit 27,000 Ducaten, 1617 auf vier Jahre mit 105,000 Ducaten), und dies mit wechſelndem Glück bis 1638 fortgeſetzt. In letzterem Jahre trat in ſo fern eine Aenderung in dem bisherigen Verfahren ein, als die Stadt Madrid es übernahm, die Miethcontracte im Namen der Brüderſchaften abzuſchließen und dieſe ſo vor Uebervortheilung zu ſichern. Dieſes Verhältniß hat bis auf die neueſte Zeit und auch für die Theater fortbeſtanden, die im 18. Jahrhundert auf dem Platze der alten erbaut wurden.

Die Schauſpielertruppen waren zwar nicht eigentlich ſeßhaft, auch nicht ſtreng verbunden, ſie ſpielten vielmehr bald hier, bald dort und durchzogen, andere Mitglieder aufnehmend, das Land; doch blieben ihre Aufenthalte an demſelben Platze auch nicht auf ſo kurze Zeit beſchränkt, wie das Geſetz vorgeſchrieben hatte; vielmehr ſcheinen ſie in den

Für die Plätze der Weiber (in der Cazuela) . .	97
Für die der Männer im Patio, auf den Gradas, bancos u. ſ. w.	119
Für die Fenſter (aposentos und desvanes) . .	48
Für die Gitterfenſter (celosias, rejas)	18
	282 Realen.

Hierin iſt jedoch die Summe, die der Schauſpieldirector für ſich erhob, nicht mit begriffen

größeren Ortschaften nicht selten Jahre lang geweilt zu haben. Die bedeutenderen Städte (also, außer Madrid, Saragossa, Valladolid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Granada, Cordova u. s. w.) sorgten dafür, daß auf ihren Bühnen eine Truppe die andere immer unmittelbar ablöste, so daß hier die dramatische Unterhaltung das ganze Jahr hindurch, außer während der Fasten, nicht auf längere Zeit unterbrochen ward. In Madrid spielten sogar, mit seltenen Ausnahmen, zwei Truppen zur nämlichen Zeit, die eine im Theater de la Cruz, die andere in dem del Principe. Den geringeren Städten ward der Genuß theatralischer Darstellungen nur periodenweise zu Theil, je nachdem diese oder jene Gesellschaft von Schauspielern bei ihnen einkehrte, und sie mußten sich gewöhnlich mit den an Zahl und Gehalt unbedeutenderen Compagnien (deren verschiedene Abstufungen wir schon im vorigen Bande durch Agustin de Rojas haben kennen lernen) begnügen. Jedoch besaßen (nach Santiago Ortiz) im Beginn von Philipp's IV. Regierung sogar Marktflecken permanente, jeden Augenblick zur Aufnahme von Spielern bereite Bühnenlocale. Wo diese fehlten, wurde nach Maaßgabe der Umstände in diesem oder jenem Hofe oder Saal ein leicht zu errichtendes und abzulösendes Theatergerüst aufgeschlagen. Denn die Histrionenbanden der untersten Classen ließen sich selbst in den Dörfern sehen; man erinnere sich der Erzählung im zweiten Bande des Don Quijote, wo der Held des Romans einer Comödiantenbande begegnet, die von Dorf zu Dorf zieht, um ein Auto aufzuführen [76]), ferner der hierher gehörigen

[76]) „D. Quijote war im Begriff, Sancho Pansa'n zu antworten, aber ein quer über den Weg fahrender Wagen mit den verschiedensten

Notizen aus dem Viage entretenido (ſ. dieſe Geſchichte, B. I. S. 250 ff.). Wenn keine Schauſpieler vorhanden waren, half man ſich mit Marionetten (ſo leſen wir im Roman des Cervantes von dem Meiſter Peter, der in den Dorfſchenken umherzog und mit ſeinem Puppenſpiel die Geſchichte vom Gayferos und der ſchönen Meliſendra darſtellte), oder die Dorfbewohner ſelbſt übernahmen die Aufführung, wie aus einer anderen Stelle des D. Quijote

und ſeltſamſten Perſonen und Geſtalten, die ſich denken laſſen, beſetzt, unterbrach ihn. Den Kutſcher machte ein häßlicher Teufel. Der Wagen war ganz offen. Die erſte Geſtalt, die Don Quijoten in die Augen fiel, war der leibhaftige Tod, mit einem Menſchengeſicht; neben ihm ſaß ein Engel mit großen gemalten Flügeln; auf der einen Seite ſtand ein Kaiſer mit einer, wie es ſchien, goldenen Krone auf dem Kopfe; zu den Füßen des Todes ſtand der Gott, den ſie Cupido nennen, ohne Binde um die Augen, aber mit Bogen, Köcher und Pfeilen Auch ein vom Kopf bis zu den Füßen geharniſchter Ritter befand ſich auf dem Wagen, nur trug er weder Helm noch Sturmhaube, ſondern einen mit bunten Federn geſchmückten Hut; daneben befanden ſich noch andere Perſonen in verſchiedener Tracht, unter anderen eine in Harlekinskleidung, mit Schellen behangen und eine Peitſche in der Hand, an deren Spitze drei aufgeblaſene Rindsblaſen hingen. — — — — — — Gnädiger Herr, erwiederte der Teufel, indem er den Wagen anhielt, wir ſind Schauſpieler von der Geſellſchaft „des böſen Engels," wir haben dieſen Morgen, da es die Frohnleichnamswoche iſt, in einem Ort, der hinter dieſer Höhe liegt, das Auto las Cortes de la muerte aufgeführt und wollen es dieſen Abend in dem Orte, den man von hier aus ſieht, wiederholen; weil dieſer aber ſo nahe iſt, machen wir, um uns die Mühe des Auskleidens und Wiederanziehens zu erſparen, den Weg in der Tracht unſerer Rollen Dieſer junge Menſch ſpielt den Tod, jener einen Engel, die Frau da — es iſt die des Verfaſſers — die Königin, Jener einen Soldaten, hier iſt der Kaiſer, und ich bin der Teufel, eine der Hauptperſonen in dem Auto, da ich in dieſer Geſellſchaft die Hauptrollen ſpiele." — D. Quijote, P. II. c XI.

hervorgeht, wo der Ziegenhirt Pedro von dem verſtorbenen Schäfer Criſoſtomo ſagt: „er war ſehr geſchickt im Verſemachen, ſo daß er die Lieder für die Nacht der Geburt unſeres Herren und die Autos für das Frohnleichnamsfeſt anfertigte, die unſere jungen Burſche aufführten [77]).“

Die mit dem beſtändigen Umherwandern der Truppen verbundenen Mühſele und ſonſtigen Unbequemlichkeiten des Schauſpielerſtandes werden von verſchiedenen Schriftſtellern der Zeit mit lebhaften Farben geſchildert. So klagt Rojas (Viage etc., S. 282): „Es gibt keinen Neger, keinen nach Algier verhandelten Sclaven, der nicht ein beſſeres Leben führte, als ein Schauſpieler. Denn der Sclave muß zwar vom Morgen bis zum Abend arbeiten, aber die Nacht kann

[77]) D. Quijote, P. I. c. XII.

In dem komiſchen Roman Alonzo mozo de muchos amos (Barcelona, 1625) wird folgende eben hierauf Bezug habende Anekdote erzählt:

„In einem Dorfe in Alt-Caſtilien führten die jungen Bauern am Tage des Corpus ein Feſtſpiel auf, und zwar das Auto vom Abendmahl Chriſti, unſeres Herrn. Es ward ein wohlzugerichteter Tiſch auf die Bühne geſtellt; die zwölf Apoſtel ſetzten ſich mit ihrem Meiſter zum Eſſen; man brachte auf einer großen ſilbernen Schüſſel ein gebratenes Lamm und ſie aßen mit ſo gutem Appetit, wie nur immer junge Leute in ihren beſten Lebensjahren haben können. Der, welcher den glorreichen Apoſtel St. Johannes darſtellte, mußte ſchlafend an der Bruſt des Herrn liegen; indeſſen da er ſah, daß die übrigen Apoſtel aßen, ſtreckte er, ſo gut er konnte, von Zeit zu Zeit die Hand aus und nahm ſich, ſeinen Begleitern nichts nachgebend, tüchtige Biſſen vom Lamm. Judas aber, oder der dieſe Rolle ſpielte, ward über das Benehmen ſeines Mit-Apoſtels zornig und rief ihm zu: entweder biſt du der heilige Johannes, oder du biſt es nicht; wenn du St. Johannes biſt, ſo ſchlaf und iß nicht; biſt du es aber nicht, ſo iß und laß einen Anderen deine Rolle ſpielen.“ — (Fol. 115 b.)

er ſchlafen, und er hat nur einen oder zwei Herren zufrieden zu ſtellen, deren Befehle er ausrichten muß, und wenn er das gethan, ſo hat er ſeine Pflicht erfüllt; die Schauſpieler dagegen haben, ſchon ehe Gott es Tag werden läßt, von fünf bis um neun Uhr zu ſchreiben und zu ſtudiren; dann von neun bis um zwölf Uhr müſſen ſie Probe halten; darauf eſſen ſie, gehen Comödie zu ſpielen, und wenn ſie um ſieben Uhr damit fertig ſind und denken nun ausruhen zu können, ſo werden ſie von dem Präſidenten, den Gerichtsherren, den Alcalden gerufen und müſſen ihnen Allen zu jeder beliebigen Stunde zu Willen ſein. Wirklich wundert es mich, wie ſie es nur gut machen können, ihr ganzes Leben lang zu ſtudiren, und, was wohl die größte Mühſeligkeit auf Erden iſt, bei Regen und bei Sonnengluth, bei Wind und Schnee, bei Reif und Froſt beſtändig umherzuwandern. Und dann ſo viele Albernheiten, ſo viele verſchiedene Urtheile anhören, ſo viele Geſchmäcke befriedigen und um den Beifall aller Welt buhlen zu müſſen!“ Ein ähnliches Bild von den Leiden der Comödianten, wie ſie, gleich den Zigeunern, von vierzehn zu vierzehn Tagen bei Schnee und Regen von Ort zu Ort ziehen müßten, entwirft der Verfaſſer des ſchon angeführten Romans **Alonso mozo de muchos amos**[78]). Vielfach wird ferner über

[78]) Der Held dieſes Romans erzählt (S. 136 b), er habe, als er in Sevilla bei einem Schauſpieldirector in Dienſt geſtanden, jeden Morgen Anſchlagzettel ſchreiben, dann von ein Uhr an die Thür des Theaters bewachen müſſen; hierauf ſei ſein Herr gekommen und habe ſich an die Caſſe geſetzt, ihn aber in das Ankleidezimmer geſchickt, um die Aufſicht über die Koffer und Kleider zu führen, die in der Comödie gebraucht worden ſeien. Bisweilen habe er in den Comedias de Santos einen Drachen vorſtellen müſſen, ein anderes Mal in tragiſchen Stücken einen Todten; dann wieder einen Tänzer u. ſ. w.

das Benehmen des Publicums und über die Schwierigkeit, es demſelben recht zu machen, geklagt; namentlich auch über die Beſucher des Patio, denen, mit Anſpielung auf die rohe und tobſüchtige Soldatesca jener Zeit, wegen ihres lärmenden Weſens und der Weiſe, wie ſie ihr Mißfallen an den Schauſpielern und Stücken laut werden ließen, der Name Musketiere (**Mosqueteros**) beigelegt ward. „Wahrhaftig — ſagt Rojas (**Viage etc.** S. 136) — ein Schauſpieldirector iſt übel daran; ſeine Stücke mögen noch ſo gut ſein, in den Augen Mancher taugen ſie doch nichts; und wenn Einer nicht ſchnell genug ſpricht, ſo iſt gleich Jemand bei der Hand, zu rufen: Fort mit dir! Und ſo ſchreit Alles durch einander: Bleib, geh, rede, ſchweig, ſprich langſam, ſprich raſcher, ſprich lauter, ſprich leiſer!" Und in einer anderen Loa (S. 284): „Murmelt, ſchwatzt und lacht nur in Gottes Namen über uns Alle, über den Einen, weil er auftritt, über den Anderen, weil er abgehen ſoll; lacht immerhin über die Comödie; ſagt, ſie ſei abgeſchmackt, habe ſchlechte Verſe und einen elenden Plan; die Muſik tauge nichts, die Entremeſes ſeien erbärmlich und die Schauſpieler nichtswürdig; ich wünſch' Euch dafür einen Huſten zum Erſticken und eine Frau, die Euch tüchtig rupfen möge." — „Vor nicht vielen Jahren — heißt es bei Lope de Vega (im Prolog zu **los Amantes sin amor, Com. d. L. d. V.**, Band **XIV.**) — pflegten Drei zu Drei und Vier zu Vier, wenn ihnen das Stück oder die Schauſpieler mißfielen, die Bänke zu verlaſſen und ſo den Director und den Dichter zu züchtigen. Jetzt aber iſt es eine Schande, erleben zu müſſen, daß bärtige Kerle während der Vorſtellung ein gellendes Gepfeif loslaſſen, als wär' es bei'm Stiergefecht!" Um ſolchen Ausbrüchen

der Unzufriedenheit wo möglich vorzubeugen, pflegten die Dichter in den Loa's Bitten um Nachsicht, Stillschweigen u. s. w. an das Publicum zu richten; so lesen wir in einem Vorspiel von Luis de Benavente:

Erster Schauspieler: Schenkt uns Mitleid, sinn'ge **Bancos**!
Zweiter „ Nachsicht, edle **Aposentos**!
Dritter „ Gnade, kriegerische **Gradas**!
Vierter „ Ruhe, schreckliche **Desvanes**!
Fünfter „ Achtung, meine **Barandillas**!
Sechster „ Vielgeliebte **Mosqueteros**,
Kerne dieses Auditoriums,
Gönnt uns Hülfe, Schutz und Stille!
Erste Schauspielerin: Und Ihr, Schönen dieses Hofes — —
Zweite „ Mag der Frühling Eurer Jahre
Bis zum jüngsten Tage währen,
Mag das Alter, das Ihr habt,
Immerdar verborgen bleiben,
Falls Ihr wohlgesinnt und huldreich
Euren Schlüsseln, Euren Pfeifen
Ew'ges Schweigen auferlegt! [79])

[79]) **Joco-Seria, Burlas Veras ó Reprehension moral y festiva de los desordenes publicos en doce Entremeses repre-entados y veinte y quatro cantados. Van insertas seis Loas y seis Jacaras, que los Autores de Comedias han representado y cantado en los teatros de esta corte. Por Luis Quiñones de Benavente. Madrid, 1645** und **Barcelona, 1654. fol. 1.** – Daselbst ist (**fol. 81 b**) noch folgende ähnliche Stelle:

Sabios y criticos Bancos.
Gradas bien intencionadas,
Piadosas Barandillas,
Doctos Desbanes del ulma,
Aposentos, que callando

Alſo auch in der Cazuela oder Weiberloge ward zum Zeichen des Mißfallens in hohle Schlüſſel und Pfeifen geblaſen. Der Beifall gab ſich durch den Ruf: Victor! oder durch Händeklatſchen kund [80]). Auf das in dieſer Art laut werdende Urtheil der Zuhörer beziehen ſich die Bitten um Verzeihung der etwaigen Mängel des Stückes, um Applaus u. ſ. w., welche gewöhnlich den Schluß der ſpaniſchen Comödien bilden.

Unter dem Perſonal der Schauſpielergeſellſchaften pflegte ſich auch ein Poet zu befinden, der theils alte Stücke verbeſſerte und umarbeitete, theils neue verfaßte [81]). Die bis dahin ſo allgemeine Sitte, daß auch die Schauſpieler ſelbſt Comödien ſchrieben, verlor ſich dagegen ſeit dem Ende des

Sabeis suplir nuestras faltas,
Infanteria española
(Porque ya es cosa muy rancia
El llamaros Mosqueteros):
Damas, que en aquesa Jaula
Nos dais con pitos y llaves
Por la tarde alboreada,
A serviros he venido.
Seis Comedias estudiadas
Traygo, y tres por estudiar.
Todas nuevas: los que cantan
Letras y Bayles, famosos etc.

[80]) Si huviere quien tenga *a lengua*
Como à mano algun aplauso,
Un vitor, ú otra moneda
En esta ú otra ocasion
Se lo pagará el poeta.

Francisco de Rojas, El mas impropio Verdugo, am Schluß.

[81]) Cervantes, Persiles y Sigismunda, Lib. III. cap. 2. Guevara, el Diablo cojuelo Tranco IV.

16. Jahrhunderts und je höher ſich die Anforderungen an die Dichtungen ſteigerten, immer mehr.

Das Honorar, das die Theaterdirectoren für die Comödie eines beliebten Dichters zu zahlen pflegten, belief ſich zur Zeit des Lope de Vega auf 500 [82]), etwas ſpäter auf 800 Realen, eine gewiß unbeträchtliche Summe, die nur durch die Fruchtbarkeit der ſpaniſchen Dramatiker zu einer Erwerbsquelle werden konnte. Aus dem Druck eines Schauſpiels konnte dann der Verfaſſer keinen Gewinn mehr ziehen; denn durch den Verkauf deſſelben an eine Bühne verlor er das Eigenthumsrecht daran, wie dies aus dem 7. und 8. Bande von Lope's Comödien deutlich hervorgeht, vor denen ſich ein dem Buchhändler Francisco de Avila ertheiltes Privilegium für den Druck von 24 Stücken befindet, die dieſer von Schauſpieldirectoren gekauft hatte. Ohne Zweifel iſt in dieſem Umſtande theilweiſe der Grund zu ſuchen, weshalb die meiſten ſpaniſchen Dichter vernachläſſigt haben, eine Herausgabe ihrer dramatiſchen Werke zu veranſtalten, was jedoch zugleich mit der damals ſehr verbreiteten Anſicht zuſammenhängt, daß Dramen überhaupt nur für die Darſtellung, nicht für die Lectüre beſtimmt ſeien. Wenn Einzelne, wie Lope, Montalvan, Alarcon u. ſ. w., ihre Comödien dennoch in Druck gaben, ſo geſchah dies, um ihre literariſche Ehre gegen die verunſtalteten und verfälſchten Ausgaben zu retten, die ohne ihr Wiſſen davon gemacht worden waren. Sowohl das leſende Publicum nämlich, als namentlich die geringeren Schauſpielertruppen, die das Honorar für Originalmanuſcripte

[82]) Montalvan, Fama posthuma.

nicht erſchwingen konnten, waren ſehr begierig nach Copien beliebter Bühnenſtücke; und um dieſe Nachfrage auf möglichſt wohlfeile Art zu befriedigen, wußten ſich die Buchhändler oft auf unrechtmäßige Weiſe in Beſitz von Comödienabſchriften zu ſetzen, die dann, incorrect und flüchtig angefertigt, wie ſie ſchon an ſich waren, noch vielfach nach dem augenblicklichen Bedürfniß verſtümmelt, theils in größeren Quartbänden zu je zwölf Stücken, theils auf einzelnen Bogen von ihnen gedruckt wurden. Die Klagen der Schriftſteller über dieſen Mißbrauch ſind allgemein; man ſehe die Vorreden von Lope zu ſeinem **Peregrino** (1603) und zum neunten Bande ſeiner Comödien (1617), von Montalvan zum erſten (Madrid, 1638), von Alarcon zum zweiten (Barcelona, 1634), von Rojas zum zweiten (Madrid, 1645) Theile ihrer dramatiſchen Werke, woraus hervorgeht, daß die Schauſpiele zum Nachtheil der Directoren, die ſie gekauft, in ſchlechten Abſchriften vervielfältigt und dann ohne Einwilligung der Betheiligten, ohne Erlaubniß der Regierung, gedruckt wurden; daß die Buchdrucker von Sevilla und Saragoſſa jede Comödie, von welchem Umfang ſie auch ſein mochte, auf vier Bogen zwängten und den Reſt ausließen, wobei oft volle zwei Bogen ausfielen, und daß endlich ſogar die Ueberſchriften verfälſcht wurden, indem die Namen berühmter Autoren dienen mußten, die Arbeiten minder bekannter Verfaſſer mit einem glänzenden Aushängeſchild zu verſehen. Bis

[33]) Lope de Vega ſagt (**Comedias B. IX, Prol.**) ausdrücklich, er habe ſeine Stücke nicht geſchrieben, „um von der Bühne in das Cabinet des Leſers verpflanzt zu werden.“ — Das Beiſpiel des Cervantes, der ſeine Comödien drucken ließ, bevor ſie aufgeführt waren, ſteht in der ſpaniſchen Literatur beinahe einzig da.

zu welchem Grade der Unfug ſtieg, zeigt Lope's Vorwort zu ſeiner Comödie **la Arcadia** (B. **XIII.**). Es ergibt ſich hieraus, daß es damals in Spanien Leute gab, die aus der Verfälſchung von Theaterſtücken förmlich ein Gewerbe machten; ſie gaben vor, ganze Comödien im Gedächtniß behalten und aus der Erinnerung nachſchreiben zu können, und verkauften die ſo gefertigten Copien an andere Schauſpielergeſellſchaften. Lope, nachdem er ſich über die fehlerhaften und unrechtmäßigen Abdrücke ſeiner Comödien und darüber, daß man Werke anderer Dichter unter ſeinem Namen feil biete, beſchwert hat, fährt fort: „Dazu kommt noch der Diebſtahl der Comödien durch jene Beiden, die der Pöbel **Memorilla** und „den mit dem guten Gedächtniß" (**Gran Memoria**) nennt, die mit einigen ihnen im Gedächtniß bleibenden Verſen unzählige von ihrer eignen Erfindung vermiſchen, und dergleichen Comödien dann in die Landſtädte und an die umherwandernden Schauſpieldirectoren verhandeln. Ich möchte mich gern der Mühe überheben, meine Stücke ſelbſt herauszugeben; aber ich kann es nicht, weil man welche, die ich nicht anerkenne, mit meinem Namen druckt. So möge denn der Leſer dieſen ſo ſorgfältig wie möglich verbeſſerten Band und mit ihm meinen guten Willen hinnehmen, dem es darum zu thun iſt, daß er dieſe Schauſpiele in weniger fehlerhafter Geſtalt leſe und daß er nicht glaube, irgend ein Menſch auf der Welt könne eine Comödie aus dem Gedächtniß nachſchreiben." Dann wendet er ſich an den Doctor Gregorio Lopez Madera, Rathsherr von Caſtilien und Protector der Theater, mit der dringenden Bitte, dieſem Unfug zu ſteuern. „Führt endlich aus, was ſchon ſo oft beabſichtigt

worden ist, und verbannt jene Menschen von der Bühne, die davon leben, den Directoren die Comödien zu stehlen, indem sie vorgeben, sie vom bloßen Hören im Gedächtniß zu behalten; dies gereicht nicht allein den Directoren, sondern auch den Verfassern zum Nachtheil; denn ich habe mich bei dem Einen von ihnen, welcher **Gran Memoria** genannt wird, überzeugen wollen, ob er seinen Namen mit Recht führe, und seine sogenannte Copie gelesen, aber gefunden, daß auf jeden einen Vers von mir unzählige von ihm kamen, die von Tollheit, Widersinn und Unwissenheit wimmelten und selbst dem größten Dichter Ehre und guten Namen rauben könnten." — Man sieht hieraus, wie sehr den Ausgaben spanischer Comödien, die nicht von den Verfassern selbst veranstaltet sind, zu mißtrauen ist. Vor allen tragen die Einzeldrucke (**Sueltas**) fast ohne Ausnahme Spuren der Sorglosigkeit und Uebereilung in Menge an sich; doch wäre es auf der anderen Seite auch wieder zu weit gegangen, wenn man annehmen wollte, ihnen allen oder auch nur den meisten liege ein auf die bezeichnete Art verderbner Text zum Grunde; zum großen Theil sind sie vielmehr, wie der Vergleich mit den authentischen Editionen ergibt, auf ächte Manuscripte gegründet, nur durch zahllose Druckfehler verunstaltet, und eine durchgängige Corruption des Textes kommt nur ausnahmsweise vor; aber das Letztere genügt, um bei der Benutzung solcher einzelnen Drucke, so wie der nur durch Buchhändlerspeculation veranstalteten Sammelwerke die äußerste Vorsicht zur Pflicht zu machen.

Der Ruhm des mit wunderwürdiger Schnelle emporgeblühten spanischen Drama's verbreitete sich schon im Be-

ginn dieſer Periode weit über die Gränzen des Mutterlandes hinaus; nicht allein in den, dem ſpaniſchen Scepter unterworfenen auswärtigen Provinzen, in Neapel und Mailand, in den Niederlanden und in America, ſondern auch im übrigen Auslande wurden ſpaniſche Theaterſtücke aufgeführt, gedruckt und nachgeahmt. Ausführlicher von dieſem Gegenſtande zu handeln, wird übrigens erſt weiter unten der geeignete Ort ſein, nachdem wir einen Theil der dramatiſchen Literatur dieſer Periode gemuſtert haben werden. Dort, wo die neuen Geſtaltungen des Theaterweſens unter Philipp IV. an die bisher betrachteten anzuknüpfen ſind, werden auch Nachrichten über die berühmteſten Schauſpieler aus der Zeit des Lope de Vega den paſſendſten Platz finden. Vorerſt ziehen bedeutſamere Gegenſtände unſere Aufmerkſamkeit auf ſich.

Lope de Vega.

Die Lebensgeſchichte des außerordentlichen Mannes, der als mächtigſter Beherrſcher und Geſtalter der ſpaniſchen Bühne während eines halben Jahrhunderts uns vor Allen wichtig ſein muß, ſieht einer vollſtändigen und urkundlichen Darſtellung noch entgegen. Montalvan's **Fama posthuma** iſt weniger eine Biographie als eine Lobrede, in die einige, zum Theil irrige biographiſche Notizen verwebt ſind; nicht minder dürftig und lückenhaft iſt, was Nicolas Antonio in der **Bibliotheca nova** und Sedano im ſpaniſchen Parnaß mittheilen, Bouterwek und Dieze auszugsweiſe wiedergeben; Lord Holland endlich, in ſeinem Buch über Lope de Vega, fügt nur einige neue Irrthümer zu den alten. Was wir im Folgenden, hauptſächlich nach Andeutungen in den eignen Werken des Dichters [84]) zu geben vermögen,

[84]) Von Lope's eignen Werken ſind in dieſer Hinſicht beſonders die zahlreichen Epiſteln, die Dedicationen ſeiner Comödien, der zweite Theil der Filomena und die Dorotea wichtig. In der letztern ſchildert der Dichter augenſcheinlich einen Theil ſeiner Jugendſchickſale und ſtellt ſich ſelbſt unter dem Namen Don Fernando vor. Da jedoch Dichtung mit der Wahrheit vermiſcht ſein kann, ſo iſt das Werk mit großer Vorſicht zu benutzen, und Herr Fauriel hatte gewiß Unrecht, wenn er (im 19. Bande der **Révue des deux mondes**) alle in demſelben

berichtigt zwar viele Punkte, und hebt andere hervor, die bisher noch nicht berücksichtigt worden, kann aber eben so wenig für eine vollständige Biographie gelten. Nur durch Untersuchung der Documente über Lope's Leben, die sich noch in den spanischen Bibliotheken und Archiven finden mögen, wird sich das Unsichere feststellen, das Lückenhafte ausfüllen lassen; vielleicht, daß einst noch ein Spanier von Navarrete's Fleiß und kritischem Scharfblick für Lope de Vega dasselbe leistet, was jener für Cervantes gethan.

Das Erbgut (**solar**) Vega im Thal von Carriedo in Altcastilien war der Stammsitz der gleichnamigen Familie, die sich eines hohen Alters und der Verwandtschaft mit dem fabelhaften Bernado de Carpio rühmte. Dergleichen Ansprüche auf uralten Adel machte damals Jedermann. Aber das Vermögen war minder glänzend. Ein Sprößling der Familie, Felix, verließ seine Heimath, um auswärts sein Glück zu suchen, und knüpfte, obgleich verheirathet, ein anderes Liebesverhältniß an; Francesca Fernandez, seine Frau, folgte ihm, von Eifersucht getrieben, nach Madrid; das Ehepaar versöhnte sich [85]). Die Frucht dieser Aussöhnung

erzählten Begebenheiten als so viele dem Lope selbst zugestoßene darstellte; eben so irrig aber ist es, wenn dagegen ein Herr **Damas-Hinard** (in der **Révue indépendante**) behauptet, der ganze Roman sei durchaus Fiction, denn dagegen spricht, daß Lope selbst an mehr als einer Stelle versichert, die Geschichte sei eine wahre, und daß Vieles in der Rolle des Fernando mit allbekannten Punkten aus seinem eignen Leben übereinstimmt. Wir glauben im Folgenden den richtigen Weg einzuschlagen, wenn wir diese Dorotea nur da als Hülfsmittel für die Biographie unseres Dichters gebrauchen, wo ihre Angaben noch durch andere unzweideutigere Nachrichten unterstützt werden.

[85]) **Epistola de Belardo à Amarilis.**

war Lope Felix de Vega Carpio, der am 25. November 1562, dem Tage des heiligen Lupus, Erzbiſchofs von Verona, zu Madrid geboren wurde. Dies war nicht das einzige Kind; wir haben Kunde von einer Tochter, Iſabel [86]), und einem Sohne, der ſpäter in Kriegsdienſte trat [87]). Montalvan erzählt Wunderdinge von Lope's früher Geiſtesentwicklung; ſchon im zweiten Jahre ſei ſeine Genialität im Glanze ſeiner Augen ſichtbar geweſen; im fünften habe er ſpaniſch und lateiniſch geleſen und ſelbſterfundene Gedichte gegen Bilder und Spielzeug an ſeine Cameraden vertauſcht [88]). Er ſelbſt verſichert, er habe kaum ſprechen können, als er auch ſchon gedichtet, und vergleicht ſeine früheſten poetiſchen Verſuche mit dem erſten Zwitſchern der Vögel in ihren Neſtern [89]). Mit eilf und zwölf Jahren ſchrieb er Comödien von vier Akten und vier Bogen, „denn jeder Akt war einen Bogen ſtark" [90]). Von dieſen erſten Verſuchen jedoch ſcheint keiner auf uns gekommen zu ſein. Im 14. Bande ſeiner Comödien findet ſich zwar ein Stück **el verdadero amante**, das durch ſeine Ueberſchrift **primera comedia de Lope de Vega** Veranlaſſung geben könnte, es für eins von den erwähnten, im 11. oder 12. Jahre gedichteten, zu halten; allein wahrſcheinlich iſt es einige Jahre ſpäter entſtanden; denn der Dichter ſagt in der vorgeſetzten Dedication an ſeinen Sohn Lope, vom Jahre 1620: „ich habe es in deinem Alter geſchrieben;" um jene Zeit aber mußte der junge Lope,

[86]) Libro de la vida del V. Bernardino de Obregon por D. Francisco de Herrera y Maldonado, pag. 265 b.

[87]) Nicolas Antonio.

[88]) Montalvan, Fama posthuma in den Obras sueltas, Band XX.

[89]) Ib. und Filomena, p. 2.

[90]) Arte nuevo de hacer Comedias.

wie wir ſehen werden, zum mindeſten dreizehn Jahre alt ſein. Dazu tritt der Umſtand, daß es nur aus drei Akten beſteht, wenn gleich ſich dies aus einer ſpäteren Umarbeitung erklären ließe. Das Stück erhebt ſich nur in der Schönheit ſeiner Verſification über die Mittelmäßigkeit, verdient jedoch als das unzweifelhaft älteſte uns aufbewahrte Werk des großen Dichters Aufmerkſamkeit. Lope ſelbſt nennt es einen rohen Anfang, erzählt indeſſen, es habe Beifall gefunden. Es iſt ein Schäferdrama, aber mehr dem Namen der handelnden Perſonen, als ihrer Empfindungs- und Handlungsweiſe nach, die ganz aus dem Kreiſe von Montemayor's und Garcilaſo's Hirtenwelt heraustritt. Eine Hirtin, Amaranta, deren Gatte geſtorben iſt, wirft ihr Auge auf den Schäfer Jacinto; da dieſer ſie für eine Andere verſchmäht, ſo beſchuldigt ſie ihn der Ermordung ihres Mannes, um ſo das Recht zu erhalten, ihn unter Darreichung ihrer Hand vom Tode zu befreien; allein der Schäfer bleibt ſelbſt in der Todesnoth ſeiner Geliebten treu und Amaranta nimmt endlich, von ſolcher Standhaftigkeit gerührt, ihre Beſchuldigung zurück. Man ſieht, die Erfindung beruht auf einem, auch in der **Estrella de Sevilla** benutzten, Brauch des Mittelalters, wonach der Mörder den Verwandten des Ermordeten überliefert ward, die ihn verurtheilen oder begnadigen konnten.

Es fehlt uns nicht an Nachrichten über Lope's Jugendjahre, deſto mehr aber, wie auch für die meiſten übrigen Perioden ſeines Lebens, an beſtimmten Daten, um die Facta nach Zeit und Aufeinanderfolge zu ordnen. Es iſt ein Leichtes, wie bisher geſchehen, dieſen Mangel an feſten Haltpunkten zu ignoriren und die einzelnen Angaben, die man

noch dazu nur zum Theil berückſichtigte, durch Vermuthungen und willkührliche Annahmen zu einem ſcheinbar wohlgefügten Zuſammenhang zu geſtalten; das vorſichtigere Verfahren jedoch wird ſein, vorerſt nur die verſchiedenen Nachrichten zuſammenzuſtellen, ihre chronologiſche Ordnung aber, wo ſie nicht unzweideutig aus ihnen ſelbſt hervorgeht, nicht auf eine ſo unſolide Baſis zu ſtützen, wie Conjecturen immer ſind.

Lope's Vater war ein genauer Freund des h. Bernardin de Obregon, und widmete ſich, wie dieſer, mit großem Eifer Werken der Milde und Barmherzigkeit, pflegte Arme und Kranke in den Hoſpitälern und hielt auch ſeine Kinder zu frommen Dienſtleiſtungen an [91]). Aus dem **Laurel de Apolo** ſehen wir, daß er auch Dichter war; man könnte glauben, er habe durch dieſes Beiſpiel die frühe Neigung des Sohnes zur Dichtkunſt geweckt, wenn nicht aus der nämlichen Stelle hervorginge, daß derſelbe das Talent des Vaters erſt nach deſſen Tode entdeckte.

Unſer Lope erhielt ſeinen erſten Unterricht in den Schulen von Madrid. Eine von Montalvan mitgetheilte Anekdote iſt für den unruhigen Geiſt des Knaben charakteriſtiſch. Getrieben von dem Verlangen die Welt zu ſehen, entfloh er mit einem ſeiner Cameraden, Hernan Muñoz, aus der Hauptſtadt. Aber die jungen Abenteurer hatten ihre Geldmittel ſchlecht berechnet; ſie waren bald genöthigt, ein Maulthier zu verkaufen; auch das half nicht für lange; in Segovia wollten ſie ſich einiger Goldſachen entäußern; der Goldſchmidt glaubte, ſie hätten dieſelben geſtohlen, und ſie

[91]) Vida del V. Bernardino de Obregon por Herrera, pag. 265 b.

wurden in's Gefängniß gebracht; glücklicher Weiſe durchſchaute der Corregidor bald den Zuſammenhang der Sache, und ließ ſie nach Madrid zurückbringen.

Lope verlor ſeine Eltern früh; in welchem Zeitpunkt, läßt ſich nicht genau angeben; noch bei ihren Lebzeiten jedoch und in ſehr früher Jugend trat er in Kriegsdienſte. Dies geht, obgleich von allen ſeinen Biographen überſehen, aus mehreren Stellen ſeiner Schriften hervor. „In zarten Jahren — ſagt er in der Epiſtel an Antonio de Mendoza — verließ ich meine Eltern und meine Heimath, um die Rauhigkeit des Krieges zu erdulden; ich durchreiſte das hohe Meer und ferne Königreiche, wo ich mit dem Schwerte diente." Eine Stelle im Anfang der Gatomaquia, die der (vielleicht fingirte) Tomé de Burguillos ihm dedicirt, ſetzt uns in den Stand, dieſen noch nie zur Sprache gebrachten Theil ſeiner Jugendgeſchichte in etwas helleres Licht zu ſetzen [92]). Sie ſpricht von einer Expedition nach der Afrikaniſchen Küſte, an der er als Knabe Theil genommen; der **marques del mejor appellido** iſt offenbar der Marques von Santa Cruz. Wenden wir uns an die Geſchichtſchrei-

[92]) **Asi desde las Indias a Balachia**
Corra tu nombre y fama,
Que ya por nuestra patria se derrama,
Desde que viste la Morisca puerta
De Tunez y Biserta,
Armado y niño en forma de Cupido,
Con el marques famoso
Del mejor appellido,
Como su padre por la mar dichoso.
No siempre has de atender a Marte airado,
Desde tu tierna edad ejercitado.

ber jener Zeit, ſo finden wir, daß Johann von Oeſtreich bei ſeinen Unternehmungen gegen Nordafrika im Jahre 1573, den Oberbefehl zu einem Angriff auf Tunis an den Marques von Santa Cruz übertrug, welchen dieſer im Oktober deſſelben Jahres mit dem glänzendſten Erfolg ausführte; um eben die Zeit ward auch Biſerta eingenommen [93]). Bald darauf gingen Tunis und die meiſten Punkte der Küſte wieder an die Türken verloren [94]), und wir leſen von keinen weiteren Expeditionen in jene Gegenden. Es kann daher nicht bezweifelt werden, daß Lope den erwähnten Kriegszug mitgemacht; er hatte damals allerdings ſein zwölftes Jahr noch nicht vollendet, und es wird Manchem unwahrſcheinlich dünken, daß ein ſo jugendlicher Soldat angenommen worden ſei; allein wer die Geſchichte jener Zeit kennt, wird ſich ähnlicher Beiſpiele erinnern [95]); dabei iſt zu bedenken, wie viel früher die körperliche Ausbildung bei den ſüdlichen Nationen Statt findet, als bei uns.

Beſchränkte Vermögensumſtände ſeiner Familie ſcheinen ihn ſo früh in's Kriegsleben geführt zu haben; dieſelben nöthigten ihn, in den Häuſern verſchiedener Großen ein Unterkommen zu ſuchen; ob noch bei Lebzeiten ſeiner Eltern, weiß man nicht. In der Dedication der

[93]) Vanderhámen, Hist. de D. Juan de Austria, L. 4. — Torres Aguilera, Crón. de var. sucess., P. III. cap. 7 y 8. — Babia, hist. pontific., P. III. cap. 7.

[94]) Vanderhámen, L. 4. 5 y b.

[95]) S. Memorias de la Academia de Historia, Tom. VI. Apend. 13. — Franz I ſoll während ſeines gezwungenen Aufenthalts in Spanien mit Bezug auf die außerordentliche Jugend vieler ſpaniſchen Soldaten ausgerufen haben: O bienaventurada España que pare y cria los hombres armados. — L. Marineo, Cosas memorables, Lib. V.

Hermosa Ester (Band XV. der Comödien) ſagt er, er habe einige der erſten Tage ſeines Lebens im Hauſe des Inquiſitors D. Miguel de Carpio, wie es ſcheint zu Barcelona, zugebracht. Von längerer Dauer muß ſein Dienſtverhältniß bei Geronimo Manrique, Biſchof von Avila und nachherigem General-Inquiſitor, geweſen ſein; noch in ſpätern Jahren erwähnt er dieſen Namen mit wärmſter Dankbarkeit: „ich kann den Geronimo Manrique nicht nennen hören, ohne anzuerkennen, daß ich ihm meine früheſte Bildung und meine erſten Studien verdanke“ [96]). Montalvan führt an, der junge Dichter habe für dieſen Prälaten verſchiedne Eklogen und das Schäferſpiel Jacinto geſchrieben, und nennt dies Stück das erſte, das in drei Akten verfaßt worden; allein Lope ſelbſt ſchreibt dieſe Neuerung, die bald zur Regel conſtituirt wurde, dem Virues zu, und wir haben geſehen, daß ſich auch Cervantes das, doch nicht gar große, Verdienſt derſelben beilegt. Zunächſt iſt Lope's Aufenthalt auf der Univerſität zu Alcalá zu erwähnen, wo er vier Jahre lang Philoſophie und Mathematik ſtudirt haben ſoll [97]); aber dieſe Studien genügten ihm nicht; er ergab ſich den geheimen Wiſſenſchaften und „wurde von Raimundus Lullius in ein tiefes Labyrinth geführt“ [98]). Nach der Vorrede

[96]) Dedication zu **Pobreza no es vileza**, B. XX

[97]) Wäre Fernando's Geſchichte in der Dorotea überall mit Lope's identiſch, wie ſie in einigen Punkten offenbar iſt, ſo müßte er die Univerſität mit zehn Jahren bezogen, mit ſiebzehn verlaſſen haben; allein das erſtere läßt ſich mit den anderweitigen Nachrichten ſchwer vereinigen. Nach demſelben Bericht wären ſeine Eltern während ſeines Aufenthalts in Alcalá geſtorben, hätte ſich ein Betrüger ihres Vermögens bemächtigt und wäre damit nach America geflohen.

[98]) **Epistola de Belardo a Amarilis.**

zu den Gedichten des Tomé de Burguillos ſcheint er jedoch auch eine Zeitlang in Salamanca ſtudirt zu haben. Er wurde Baccalaureus und dachte, in den geiſtlichen Stand zu treten; „aber Liebe blendete ihn dergeſtalt, daß er alles Uebrige vergaß“ [99]). Dies bezieht ſich wahrſcheinlich auf das Liebesverhältniß, das ſo anmuthig in der Dorotea geſchildert und, wenigſtens in ſeinen Hauptpunkten, offenbar ein Erlebniß von Lope's eigner Jugend iſt, da er in mehreren andern Stellen ſeiner Schriften, namentlich im zweiten Theil der Filomena, darauf anſpielt. Doch ſind die Namen wahrſcheinlich erdichtet. Wir theilen die Geſchichte in ihren Hauptpunkten mit.

Mit ſiebzehn Jahren von der Univerſität nach Madrid zurückgekehrt, wurde Lope von einer reichen und freigebigen Verwandten wohlwollend aufgenommen. Im Hauſe derſelben lebte ein junges Mädchen, Marfiſa, mit dem er in ein zärtliches Verhältniß trat; aber das Glück der Liebenden dauerte nicht lange; Marfiſa ward gezwungen, ihre Hand einem bejahrten Rechtsgelehrten zu reichen, gab jedoch noch am Vermählungstage ihrem Geliebten unter tauſend Thränen die Verſicherung ewiger Treue. Aber dieſer hatte ein leicht entzündbares Herz und vergaß über einer neuen Bekanntſchaft bald die frühere Liebe. Dorotea [100]), eine junge Madrileña, deren Gemahl abweſend und ſo weit entfernt war, daß ſeine Rückkehr nicht zu erwarten ſtand, hatte Lope'n in Geſellſchaften kennen lernen und ließ ihm ihre Gunſt andeuten; die Zuſammenkunft hatte Statt und gleich im erſten

[99]) Epistola al Doctor Gregorio de Angulo.

[100]) In der Filomena wird Dorotea Eliſa und Marfiſa Riſe genannt.

Augenblicke ſchien es, als hätten ſich die Beiden ihr ganzes Leben hindurch gekannt und geliebt. Dorotea's Mutter mißbilligte jedoch das Verhältniß zu dem armen Jüngling und bevorzugte einen vornehmen Ausländer, den die kluge Tochter, da ſie ihn nicht ganz zurückzuweiſen vermochte, mit lauen Gunſtbezeugungen hinhielt. Mit dieſem Nebenbuhler hatte Lope vielfache Abentheuer zu erleben; er war durch deſſen eiferſüchtige Nachſtellungen in beſtändiger Todesgefahr, und frohlockte daher, als er ſich endlich durch die Entfernung deſſelben von Madrid im alleinigen Beſitz der Geliebten ſah. Dieſe bewies ihm ihre Hingebung durch die größten Aufopferungen; allein ſein Glück ſollte bald geſtört werden; Dorotea erklärte ihm eines Tages mit Feſtigkeit, ihre Verbindung müſſe enden; ſie könne die Schmähungen, ja Mißhandlungen ihrer Mutter und der übrigen Verwandten nicht länger ertragen, auch ſeien ſie in ganz Madrid ein Gegenſtand des Geſprächs geworden. Das unglückliche Mädchen erwartete vielleicht nur ein freundliches Wort aus dem Munde des Geliebten, um ihm zu erklären, ſie wolle, trotz Allem die Seine bleiben; aber der reizbare Lope ließ ſich von der Aufregung des Moments hinreißen und ſchritt zu ſofortiger Trennung; vor Allem bewog ihn dazu der Glaube, daß er für einen reichen Americaner, Don Vela, den Dorotea's Verwandte begünſtigten, verſchmäht werde. Er begab ſich nach Sevilla; aber die Außenwelt ſchien ihm ſo finſter wie ſein Inneres; er ſah in der ſchönen und volkreichen Stadt eine brauſende Hölle. Die Unruhe trieb ihn weiter nach Cadix, von da nach Madrid zurück. Eines Tages in tiefer Traurigkeit im Prado auf- und niedergehend, traf er zwei Damen, von denen die eine ſtumm und tief verſchleiert

einherging, die andere ſich ihm zu nähern, ein Geſpräch anzuknüpfen und die Urſache ſeiner Traurigkeit zu erforſchen ſuchte; Lope zögerte nicht, der Theilnehmenden die Geſchichte ſeiner Liebe und Alles, was er gelitten, zu erzählen; da begann die Verſchleierte laut an zu ſchluchzen und rief: „O mein Lope! Du Glück meines Lebens! Meine erſte Liebe! Wär' ich doch nie geboren, um nicht die Urſache ſo ſchrecklichen Unglücks zu ſein! Ha, tyranniſche Mutter! Du zwangſt mich, Du täuſchteſt mich, Du brachſt mir das Herz!" Sie erzählte hierauf, wie verzweiflungsvoll ſie während der Abweſenheit des Geliebten gelebt, wie viele Verſuche ſie gemacht, ſich um's Leben zu bringen, und ſank endlich jammernd zu Boden. Lope war nicht minder gerührt, und miſchte ſeine Thränen mit den ihrigen; er erkannte, wie ſehr er ihr Unrecht gethan, und die Verſöhnung hatte Statt. Aber von nun an war die kunſtvollſte Verſtellung nöthig, um das Verhältniß fortzuführen; es galt, ſowohl Dorotea's Verwandte, als den eiferſüchtigen Don Vela, der ſich bei ihnen eingeniſtet, zu täuſchen. Lope kam Abends im zerlumpten Bettlerkleide vor die Thür der Geliebten; eine vertraute Dienerin trat heraus, ihm ein Almoſen zu reichen; im Brode, das ſie ihm brachte, waren Dorotea's Briefe verborgen; dann ſtreckte er ſich unter ihrem Fenſter auf die Erde hin und ſtellte ſich ſchlafend; Dorotea aber trat verſtohlen an das Gitter, und wechſelte ſüße Worte mit ihm.

Allein die Geheimniſſe des Herzens ſind wunderbar; in Lope's Seele ging bald eine Veränderung vor, die wir am beſten aus ſeinem eignen Munde kennen lernen. „Dorotea — ſagte er — ſchien mir nicht mehr die nämliche zu ſein, die in der Entfernung meinen Blicken vorſchwebte; ſie war

in der Wirklichkeit jetzt weder so schön, noch so anmuthsvoll, noch so geistreich. Früher entzündete mich der Gedanke, sie sei in den Vela verliebt; die Einbildung, daß Beide in gegenseitig erwiedernder Liebe lebten, machte mich wahnsinnig; sobald ich aber einsah, sie sei gezwungen worden, ihr sei Gewalt angethan; sobald ich mich überzeugte, sie leide Kummer, sie schmähe ihn, sie bürde ihm Mängel auf; sobald ich anhörte, daß sie ihre Mutter verwünschte, daß sie nur mich wahrhaft liebte, mich den einzigen Gegenstand ihrer Gedanken, ihren Gebieter, ihre erste Liebe nannte, so schwand auch von meinem Busen die schwer lastende Bürde, meine Augen sahen andere Dinge, meine Ohren vernahmen andere Worte; so sehr fühlte ich mich umgeändert, daß, bei'm Herrannahen der Stunde unseres Scheidens, diese mir nicht allein keinen Schmerz erregte, sondern daß ich mit jedem Augenblicke mehr Dorotea's Entfernung herbeiwünschte."

Sein Entschluß, mit ihr zu brechen, reifte immer mehr; mochte Dorotea im Herzen Lope'n bevorzugen, so trat sie doch den Bewerbungen Don Vela's nicht mit Entschiedenheit entgegen und ihr Verhältniß zu diesem mußte mindestens zweideutig erscheinen; dazu traten mehrere kleine Zwistigkeiten, und zugleich erwachte die Liebe zu Marfisa, die ihm seit lange die rührendsten Zeichen ihrer Anhänglichkeit gegeben hatte, von Neuem in Lope's Herzen. Er sagte sich gänzlich von Doroteen los; diese tobte in eifersüchtiger Wuth und litt durch Don Vela's bald darauf erfolgten Tod eine neue Bekümmerniß; sie spricht am Schluß des Buchs, das ihren Namen führt, den Entschluß aus, in's Kloster zu gehen, da auch ihr Gatte unterdessen

geſtorben war. Lope's Verhältniß zu Marfiſen ſcheint auch nicht mehr lange beſtanden zu haben; wir wiſſen, daß ſie ſich ſpäter von Neuem verheirathet hat. Nach dem Ende dieſer Liebſchaften ſcheint der Jüngling wieder auf kurze Zeit in's Kriegsleben getreten zu ſein. Ich gründe dieſe Annahme auf eine Stelle in dem Gedichte **Huerto deshecho**, wo er ſagt, er habe, das Schwert in der Hand, den ſtolzen Portugieſen an der Inſel Tercera geſehen [101]). Dies muß im Jahre 1582 oder 1583 Statt gefunden haben. Philipp II. hatte, nach dem Tode des Cardinals Heinrich, Portugal unterworfen, aber Antonio, Prior von Ocrato, einer der Prätendenten auf den Portugieſiſchen

[101]) Die Stelle lautet:

Ni mi fortuna muda
Ver en tres lustros de mi edad primera
Con la espada desnuda
Al bravo Portugues en la Tercera,
Ni despues en las naves españolas
Del mar Inglés los puertos y las olas.

Bei der geringen Präciſion, mit der ſich die ſpaniſchen Dichter jener Zeit auszudrücken pflegen, könnte man verſucht ſein, den Worten **en tres lustros** die Bedeutung: „mit drei Luſtren, d. h. fünfzehn Jahre alt" unterzulegen, und dieſer Sinn iſt ihnen wirklich gegeben worden (ſ. den Artikel über Lope's Leben im 19. Bande der **Révue des deux mondes**). Dann müßte die Begebenheit, auf welche angeſpielt wird, in die Zeit um's Jahr 1577 fallen. Allein dies läßt ſich ſchwerlich mit der Geſchichte, die von keinem Unternehmen gegen die Azoriſchen Inſeln in jenen Jahren meldet, in Uebereinſtimmung bringen. Ich überſetze die fraglichen Worte: „während dreier Luſtra", und bin der Meinung, Lope beziehe ſich auf den ganzen Zeitraum, der ſein Soldatenleben umfaßt, behalte aber den Anfangspunkt deſſelben, nämlich ſeinen erſten Zug nach der Afrikaniſchen Küſte in Gedanken zurück. Dieſer Zeitraum reicht von 1573 bis 1588, macht alſo grade fünfzehn Jahre aus.

Thron, hatte Frankreich und England in ſein Intereſſe zu ziehen gewußt, auch auf den Azoren einen ſtarken Anhang gefunden. Zur Unterwerfung dieſer Inſeln und zur Bekämpfung einer franzöſiſchen Flotte, die in der Nähe derſelben ankerte, ward im Jahre 1582 ein ſpaniſches Geſchwader unter dem Befehl des Marques von Santa Cruz abgeſandt, das am 25. Juli bei der Inſel Tercera einen glänzenden Sieg über die Franzoſen davontrug [102]). Aber die Empörung der Inſeln war noch nicht völlig gedämpft und veranlaßte im Juli des folgenden Jahres eine zweite Expedition unter demſelben Befehlshaber, die mit der Einnahme von Tercera und der völligen Bezwingung der Azoren endigte [103]).

Die Ungenauigkeit, mit der Montalvan Lope's Verhältniß zu Dorotea, ſo wie deſſen Theilnahme an einer der beiden erwähnten Expeditionen mit Schweigen übergeht, kann den Zweifel erregen, ob das, was er erzählt, völlig zuverläſſig ſei. Seine Darſtellung wird uns zwar, in Ermangelung einer authentiſcheren, zum Leitfaden dienen, allein wir werden ihr nicht unbedingtes Zutrauen ſchenken, und vorzüglich darauf bedacht ſein, ſie durch Lope's eigne Andeutungen zu ergänzen, und, wo ſie mit ihnen in Widerſpruch ſteht, zu berichtigen.

Nach der Rückkehr von der Univerſität — ſagt Montalvan — trat Lope als Secretär in die Dienſte des Herzogs

[102]) Herrera Historia de Portugal, Lib. IV. — Mosquera de Figueroa Comentario de la jornada de las islas de los Azores, Lib. I. fol. 14 ff. — Miñana in der Fortſetzung des Mariana, Band III. Lib. VIII. Cap. 10 der Folio-Ausgabe.

[103]) Miñana, ib. Cap. 12. — Herrera, Lib. V. — Mosquera de Figueroa, Lib. II. fol. 58 ff.

von Alba. Hierdurch wird der Zeitpunkt, in dem dies geschehen, nicht genau bestimmt; auch der Name des Herzogs wird nicht angegeben; man könnte an den berühmten Feldherren denken, der allerdings noch bis 1582 lebte; allein wahrscheinlicher ist dessen Enkel, Don Antonio de Toledo, gemeint, der in vielen Werken Lope's gefeiert wird. Für diesen Herzog schrieb der Dichter seinen Schäferroman Arcadien, der zuerst 1602 gedruckt wurde, und auch entweder nicht so früh geschrieben sein kann, wie Montalvan annimmt, oder später völlig umgearbeitet worden ist, indem er Anspielungen auf spätere Begebenheiten enthält. Daß übrigens der Dichter schon im Jahre 1584 berühmt war, geht aus dem **Canto de Caliope** von Cervantes hervor.

Montalvan erzählt die nächsten Ereignisse folgender Maßen: Nachdem Lope längere Zeit in Diensten des Herzogs, bald in Alva, bald in Madrid gewesen war, vermählte er sich mit Doña Isabel de Urbina. Das Glück der Ehe ward aber bald durch einen unangenehmen Zufall gestört. Ein Verläumder hatte öffentlich boshafte Bemerkungen über Lope gemacht; dieser rächte sich durch ein witziges satyrisches Gedicht, das die Lacher auf seine Seite brachte; es kam zum Zweikampf, worin Lope seinen Gegner tödtlich verwundete. Er war in Folge dieses Vorfalls genöthigt, nach Valencia zu entfliehen, wo er mehrere Jahre blieb. Als er endlich nach Madrid zurückkehren konnte, fand er seine Gattin im Sterben. Ihr Verlust stürzte ihn in eine tiefe Schwermuth, aus der er sich zuletzt zu dem halbverzweifelten Entschluß emporraffte, von Neuem Kriegsdienste zu nehmen und mit der Armada gegen England zu ziehen.

Allein man hat Grund, zu argwöhnen, daß Montalvan

hier verſchiedene Umſtände verwirrt; ſeine Darſtellung ſtimmt durchaus nicht mit den Stellen in Lope's Werken, die auf dieſe Periode ſeines Lebens Bezug haben. Suchen wir die letzteren in Zuſammenhang zu bringen, ſo ſcheint ſich Folgendes zu ergeben: Nachdem Lope ſich von Dorotea getrennt hatte, wandte er ſich zu einer andern Schönen. Dorotea und ihre Mutter, hierdurch zur Rachſucht gereizt, wußten die feile Juſtiz zu Verfolgungen gegen den treuloſen Liebhaber zu bewegen [104]). Vielleicht gaben Schulden, in die ihn ſeine zerrütteten Vermögensverhältniſſe geſtürzt hatten, den Vorwand dazu. Er wurde in's Gefängniß geworfen, wußte ſich aber der Haft zu entziehen und floh mit ſeinem Freunde Claudio Conde nach Valencia; hier jedoch hatten ſie neue Gefahren zu beſtehen; Conde ward — wir wiſſen nicht, aus welchem Grunde — in den Thurm **de Serranos** eingekerkert und erſt nach einiger Zeit durch Hülfe ſeines Freundes wieder befreit. Wie lange Beide in Valencia blieben, wird nicht geſagt; ſie gingen von da nach Liſſabon und nahmen auf der Armada, die Philipp II. im Jahre 1588 unter dem Herzog von Medina Sidonia gegen England ſchickte, Dienſte [105]). Lope traf auf dieſer Expedition mit ſeinem lange von ihm getrennt geweſenen Bruder zuſammen, hatte aber das Unglück, ihn, von einer feindlichen Kugel getroffen, in ſeinen Armen ſterben zu ſehen. Nach Montalvan ſoll während dieſer Seefahrt das reizende Gedicht **la Hermosura de Angelica**, wohl die glücklichſte aller Nachahmungen des Arioſt, entſtanden ſein. Daß es während

[104]) **Dorotea, Lib. V. Philomena, P. II.**

[105]) **Dedication des Querer la propia desdicha an Claudio Conde (Vol. 15).**

einer Kriegsunternehmung zur See geſchrieben worden ſei, ſagt Lope ſelbſt in der Vorrede; allein ſeine Worte laſſen eher vermuthen, das er ſeine frühere Expedition gegen die Azoriſchen Inſeln meine [106]). Wie aber dem auch ſei, die Angelica iſt erſt 1602 und mit bedeutenden Veränderungen gedruckt worden, welches letztere aus den mehrfachen Erwähnungen Philipp's III. hervorgeht, der erſt 1598 zur Regierung kam.

Mit den Reſten der Flotte nach Spanien zurückgekehrt, ſcheint ſich Lope (nach der **Filomena, P. II.**) zunächſt eine Zeit lang in Sevilla und Toledo aufgehalten zu haben und dann nach Madrid gegangen zu ſein; und, wenn nicht Alles trügt, ſo fand ſeine Vermählung mit Doña Iſabel de Urbina erſt nach dieſer Rückkehr Statt. Die Ekloge an Claudio ſetzt dies außer Zweifel; denn nachdem er hier ſeinen Zug gegen England geſchildert und von einem Liebesverhältniß, in dem er damals geſtanden, in Worten geſprochen hat, die ſich in keiner Weiſe auf eine verſtorbene Frau deuten laſſen, fährt er fort: „und wer hätte denken können, daß ich, aus dem Kriege zurückkehrend, ein ſüßes und liebevolles Weib finden würde?“ [107]). Daß ſich aber dies auf

[106]) „Bei einer Seereiſe, auf die ich mich in frühen Jahren begab, um die Waffen zu führen, führte ich, von meiner Neigung getrieben, zugleich die Feder, indem zur ſelben Zeit der General ſeine Unternehmung vollbrachte und ich die meinige. Dort unter dem Tauwerk der Galere San Juan und den Fahnen des katholiſchen Königs ſchrieb und überſetzte ich aus dem Turpin dieſe kleinen Geſänge, an deren Verſe ich ſpäter die letzte Feile legte.“ Der Ausdruck „die Unternehmung vollführen“ (acabar la empresa) deutet doch wohl auf eine andere Expedition, als jene gänzlich geſcheiterte gegen England.

[107]) **Y quien pudiera imaginar que hallára**
Volviendo de la guerra dulce esposa,

ſeine erſte Gattin bezieht, zeigt der nächſte Vers, der bald erklärt werden wird.

Iſabel de Urbina war Tochter des Regidors Diego de Urbina und der Magdalena de Cortinas y Salcedo, und, nach Pellicer, von Seiten der Mutter mit Cervantes verwandt [108]). Sie ſchloß die Ehe wider den Willen ihrer Eltern (**Dorotea, V.**). Bald nach Eingehung dieſer Verbindung ward Lope in jenen Zweikampf verwickelt, der oben dem Montalvan nacherzählt worden iſt, und in Folge deſſelben ward er aus Caſtilien verbannt. Es ſcheint nicht, daß Valencia, wie ſein Panegyriker will, ſein beſtändiger Aufenthaltsort während dieſes Exils geweſen ſei. Nach den Schlußworten der Comödie **El Cavallero de Illescas** muß er einige Zeit in Italien zugebracht haben [109]), was allem Anſchein nach in dieſer Periode geweſen iſt Rom hat er jedoch nicht geſehen (**Epistola à Juan Pablo Bonet**). In Valencia war damals das Theater durch die talent-

Dulce por amorosa
Y por trabajos cara?
— — — — —
Mi peregrinacion aspera y dura
Apolo vió pasando siete veces
Del Aries à los Peces,
Hasta que un Alva fué mi noche osçura:
Quien presumiera que mi luz podia
Hallar su fin donde comienza el dia.

[108]) **Baena, Hijos ilustres de Madrid, T. I. p. 309. — Navarrete, vida de Cervantes, p. 248. — Pellicer, vida de Cerv., p. 193.**

[109]) **Esta historia verdadera**
Que halló su autor en Italia
Del Cavallero de Illescas.
Comedias de L. d. V., P. 14.

vollen Dichter Chriſtoval de Virues, Francisco Tarrega, Gaſpar Aguilar und Guillen de Caſtro zu hoher Blüthe gelangt und konnte Lope's Neigung zu dieſem Zweige der Dichtkunſt neue Nahrung geben. Sein Freundſchaftsverhältniß zu Guillen de Caſtro ſcheint auch aus dieſer Zeit zu ſtammen [110]). Das Exil unſeres Dichters dauerte ſieben Jahre; ſeine Ehe eben ſo lange; Iſabel de Urbina ſtarb, „nachdem ſie ihrem Gatten in die Verbannung gefolgt war und ihn in Kummer und Widerwärtigkeit als treue, muthvolle Gefährtin begleitet hatte", zu Alva am Tormes, dem Beſitzthum des Herzogs von Alva [111]). Die Frucht dieſer Ehe, eine Tochter Namens Theodora, ſtarb noch vor Vollendung ihres erſten Jahres [112]).

War unſere Annahme richtig, daß Lope's erſte Heirath im Spätjahre 1588 Statt gefunden, ſo wird ſeine Rückkehr nach Madrid um 1595 zu ſetzen ſein. Er trat hier oder in Toledo als Secretair in die Dienſte des Marques von Malpica und in die des Grafen von Lemos; auf dem Titelblatt des **Isidro** (1599) nennt er ſich auch **Secretario del Marques de Sarria**, was alle ſeine Biographen überſehen haben. Seine Jugendgeliebte Dorotea ſuchte von Neuem in Verbindung mit ihm zu treten, aber er gab ihr

[110]) Dedication der **Almenas de Toro, Parte 14.**

[111]) **Dorotea. Buch V. — Egloga a la muerte de Doña Isabel de Urbina por Baltasar Eliso de Medinilla**, unter den Gedichten hinter der Filomena und der oben citirte Vers aus der **Egloga á Conde**, deſſen Worte **hasta que un Alva fué mi noche oscura** hiermit erklärt ſind.

[112]) Dies geht aus einem Sonett und einem lateiniſchen Epigramm hervor, die ſich in den **Rimas de L. d. V.** finden (**Parte I. Son. 178**).

kein Gehör, ſondern vermählte ſich mit Doña Juana de Guardia; wir wiſſen nicht genau, in welchem Jahre, doch muß es gegen Ausgang des Jahrhunderts geweſen ſein. Von nun an ward ſein Leben ruhiger; er verließ Madrid nur noch ſelten und auf kurze Zeit. In der Epiſtel an Matias de Porras ſchildert er mit den lebhafteſten Farben das Glück dieſer Ehe, das durch die Geburt eines Sohnes, Carlos, noch erhöht wurde. „Jeden Morgen ſah ich das keuſche Antlitz meiner ſüßen Gattin neben mir erwachen; und dann brachte mir die Amme den kleinen Carlos, der, Roſen und Lilien im Antlitz, mir irgend einen kindiſchen Scherz erzählte. Bei dieſer Sonne und dieſem Morgenroth kleidete ich mich an. Der Knabe hüpfte um mich her, ſo wie ein Lamm im Morgenſchein die Weide durchhüpft; und jeder kindiſche Einfall, den ſeine kleine Zunge kaum auszuſprechen wußte, ſchien uns ein weiſer Spruch und ward mit Küſſen von uns belohnt. Und zufrieden, ſolche Morgen zu ſehen nach ſo vielen dunklen Nächten, beweinte ich meine frühern eitlen Hoffnungen. Von da ging ich in mein Zimmer, um zu ſchreiben, bis man mich zum Eſſen rief; ich aber ſagte dann oft ärgerlich, ſie ſollten mich nicht ſtören, — ſo groß war der Hang zur Arbeit; doch wenn dann mein Carlos kam, um mich zu holen, und meinen Augen Licht, meiner Bruſt Umarmungen gab, und mich an der Hand fortzog, ſo konnt' ich nicht widerſtehen, und ſetzte mich zur Seite ſeiner Mutter an den Tiſch. Ohne glänzende Dienerſchaar, die hierhin und dorthin die Gerichte trägt, ohne die Tafel des Ueberfluſſes, mit cryſtallnen Schaalen und goldnen Schüſſeln beſetzt, ſpendete uns die

Armuth ſo viel wir bedurften, denn die Natur hat an Wenigem genug."

Der erſte Schlag, der dies häusliche Glück traf, war der Tod des kleinen Carlos, der mit ſieben Jahren ſtarb. Die Ode, die der Vater auf dieſen Trauerfall dichtete und in der er den Kampf der chriſtlichen Ergebung mit der elterlichen Liebe ſchildert, gehört zu dem Seelenvollſten in der ſpaniſchen Poeſie. Wir heben einige Stellen daraus hervor: „Dieſe ſüße Frucht meines Daſeins biete ich Dir, o ewiger Vater, unter Deinem Segen demüthig vor Deinem Altar an; denn wenn von allen Opfern ein reines und demüthiges Herz das beſte iſt, ſo darf ich Dir wohl dies mein Herz, meinen Carlos, bieten. Ich liebte Dich, o Herr, ſeit Du mein Auge dem Lichte Deiner Erkenntniß öffneteſt; da kam mein Carlos auf die Erde, und war wie eine Wolke, die mich hinderte, nach Deiner himmliſchen Sonne zu ſchauen; und ſo trieb jetzt der Hauch Deiner göttlichen Hülfe mein Lebensſchiff durch das Meer meiner Thränen in den Hafen des ewigen Heils; und es war gut, daß mir der entriſſen ward, der mich hinderte, Dich ganz zu lieben, und daß ich Dir dies zarte Lamm zum Opfer bringen mußte. — Und du, glückſeliger Knabe, der du in den ſieben Jahren deines Lebens keinen Ungehorſam gegen deinen Vater geübt haſt, erheitre meine trüben Augen, da du nun im Reich des Lichtes wohnſt. Von der erſten Wiege bis zum letzten Bett haſt du uns keine kummervolle Stunde gemacht; dein Tod iſt der erſte Schmerz, den du uns gibſt. Wenn ich dich ſo heilig und ſo weiſe ſah, erkannte ich in den jungen Jahren ſchon das Alter, das dich an die Schwelle des Grabes führte, und dachte: ſo endigt

der Greis, wie kann das Kind so beginnen? — Wie oft, mein süßer Knabe, fing ich dir schöne Vögel ein, verschieden an Gesang und Farben; wie oft pflanzte ich dir grüne Zweige in dein Gärtchen, und Blumen, in denen ich dein Ebenbild sah; du aber, mein Carlos, warst kaum in der reinen Luft der Morgenröthe thaubenetzt emporgeblüht, als schon die weiße Lilie welk und erstarrt zu Boden sank, um in den Himmel verpflanzt zu werden. O mit wie göttlich schönen Vöglein kannst du nun spielen, die mit bunten Flügeln durch die himmlischen Auen des ewigen Gartens flattern!"

Ein zweiter Sohn, der den Vornamen des Vaters, Lope, führte, gelangte zu höheren Jahren und trat später in Kriegsdienste [113]). Es ist schwer zu erklären, wie es zugehen mag, daß Montalvan dieses Sohnes, dessen Existenz aus mehreren Stellen von Lope's Werken und namentlich aus der Dedication des **Verdadero amante** hervorgeht, mit keiner Sylbe gedenkt, und daß auch Lord Holland, der doch lange Stellen aus eben dieser Dedication citirt, nicht auf die Lücke aufmerksam macht.

In der Widmung des **Remedio en la desdicha** und in den Episteln an Herrera und an Amaryllis redet der Dichter von einer Tochter, Marcela, die, fünfzehn Jahre alt, im Kloster der Barfüßernonnen vom Carmeliterorden den Schleier nahm. Montalvan spricht von eben derselben, nennt sie aber „eine sehr nahe Verwandtin Lope's," wodurch die Vermuthuug entsteht, daß sie eine außereheliche Tochter des Dichters gewesen sei. Das Herz des Vaters scheint mit

[113]) Epist. a D. Francisco de Herrera.

beſonderer Zärtlichkeit an dieſem Mädchen gehangen zu haben, und nach den Ausdrücken, in denen er von ihr redet, muß ſie von nicht gewöhnlichen Gaben geweſen ſein. „Lies dieſen Verſuch — ſagt er in der Dedication des genannten Stücks an ſie — und ergänze die Fehler meiner Jugend durch deinen Geiſt, der trotz deines zarten Alters mit ſo hellem Glanze ſtrahlt. Gott erhalte dich und mache dich glücklich, obgleich ich das kaum zu hoffen wage, wenn du von meinem Schickſal erbſt; aber möge er dir wenigſtens ſo ſüße Tröſtungen verleihen, wie Er mir in dir gegeben hat! Dein Vater.“ — Die Epiſtel an Herrera, worin er die ſtreitenden Empfindungen des Schmerzes und der Freude ſchildert, die ſein Herz bei der Einkleidung der Tochter erfüllten, iſt eine ſeiner anmuthigſten Dichtungen.

Zu dem Tode des älteſten Sohnes ſollte er bald auch den Verluſt der Gattin betrauern. Sie ſtarb gleich nach der Geburt einer Tochter, Feliciana. Lope's Geiſt ward von dieſen wiederholten Schlägen tief gebeugt. Schon vor dem letzten Trauerfalle hatte ſich ſein Sinn vorzugsweiſe der Religion zugewendet; nun beſchloß er, ſich ihr ganz zu widmen. „Feliciana — ſagt er — hält mir in Blick und Sprache den Schmerz ihrer todten Mutter ſtets gegenwärtig; ſie ſtarb an ihrer Geburt; o trauriger Fall! Denn die Erinnerung an ihre große Tugend läßt mich ihr ſtete Thränen nachweinen, ſo daß keine Zeit meinen Kummer heilt; ich zeichnete mir ihr heiliges Leben auf, um mich jeden Tag in ihm zu beſpiegeln; ich verließ den eitlen Glanz der Welt und wurde Prieſter“ [114]). Er empfing die Weihe zu To-

[114]) Ep. de Belardo a Amirilis.

ledo, trat in die Congregation der Sclaven des heil. Sacraments im **Oratorio del Caballero de la Gracia**, wo er den ersten Auguſtſonntag 1609 Meſſe las; ward den 24. Januar 1610 Mitglied der vom **Oratorio de la calle del Olivar** und am 26. September 1611 in die **Orden tercera** des heil. Franciscus aufgenommen [115]).

Bevor die äußeren Umriſſe von Lope's Leben weiter verfolgt werden können, möge ein Blick rückwärts geworfen werden, um ſeine literariſche Thätigkeit insbeſondere zu betrachten.

Es iſt erwähnt worden, daß Lope ſchon als Knabe Comödien verfaßt hat. Die außerordentliche Leichtigkeit, mit der er producirte, ließ ihn auch in den Jünglingsjahren in dieſem Fach gewiß nicht müſſig ſein, und die zahlloſe Menge ſeiner Theaterſtücke zwingt beinahe zu der Annahme, daß auch die frühere Lebenszeit des Dichters an deren Hervorbringung mitgearbeitet habe. Der mächtige Einfluß dieſer Stücke auf die ſpaniſchen Bühnen ſcheint aber erſt um 1588 begonnen zu haben. Denn nach Navarrete's Forſchungen iſt unzweifelhaft, daß Cervantes ſich auf dieſe Zeit bezieht, wenn er 1615 im Prolog zu ſeinen Schauſpielen, nachdem er von ſeiner Thätigkeit für die Theater von Madrid geſprochen hat, fortfährt: „Ich bekam andere Dinge, mit denen ich mich zu beſchäftigen hatte, ich verließ Feder und Comödien, und alsbald trat das Wunder der Natur, der große Lope de Vega, auf, und erhob ſich zum Alleinherrſcher der Bühne.

[115]) **Fundacion y fiestas de la congregacion del oratorio de la calle del Olivar. Por D. Josef Martinez de Grimaldo Madrid, 1657. 4. Fol. 24. — Navarrete, Vida de Cervantes, pag. 468.**

Er machte ſich alle Schauſpieler dienſtpflichtig und unterwarf ſie ſeiner Gerichtsbarkeit; er erfüllte die Welt mit geſchickten, glücklichen und wohlerfundenen Comödien, und in ſolcher Menge, daß ſie über zehntauſend Bogen füllen; und (was mit das Außerordentlichſte iſt, was man ſagen kann) er hat ſie alle aufführen ſehen, oder wenigſtens erfahren, daß ſie aufgeführt worden. Gibt es auch Manche (und es ſind deren Viele), die geſtrebt haben, einen ähnlichen Ruhm, wie ſeine Arbeiten, zu erwerben, ſo reichen ſie doch alle zuſammen mit dem, was ſie geſchrieben, nicht an die Hälfte deſſen, was er allein hervorgebracht hat." Es war nicht bloß Lope's natürlicher Hang, ſondern zugleich das Bedürfniß, ſich Unterhalt zu verſchaffen, was ihn bewog, ſich vorzugsweiſe dieſem Zweige der Literatur zu widmen. Denn keine Schriftſtellerei war damals einträglicher, als die für's Theater; und waren die Summen, welche die Directoren für jedes einzelne Stück zahlten, auch nicht ſehr bedeutend, ſo mußten ſie doch durch die unglaubliche Fruchtbarkeit des Dichters zu bedeutenden Hülfsquellen werden. „Die Dürftigkeit und ich — ſagt er in der Epiſtel an Antonio de Mendoza — wir vereinigten uns zu einem Handelsgeſchäft mit Verſen, und verfaßten Comödien in einem beſſern Styl; ich erhob ſie zuerſt aus ihren niedrigen Anfängen und erzeugte in Spanien mehr Poeten, als es Atome in der Luft gibt." Von der Schnelligkeit, mit der er producirte, gibt einen Begriff, was er ſelbſt in der Ekloge an Claudio verſichert: er habe mehr als hundertmal Schauſpiele in 24 Stunden geſchrieben und auf die Bühne gebracht. In dieſer Hinſicht mag auch eine Stelle aus Montalvan angeführt werden: „Seine Feder war immer

einig mit seinem Geiste; er erfand mehr, als seine Hand zu schreiben vermochte. Er schrieb ein Schauspiel in zwei Tagen, das der fertigste Copist nicht in der nämlichen Zeit abschreiben konnte. Zu Toledo schrieb er 15 Akte in 15 Tagen, also fünf Schauspiele. Diese las er uns in einem Privathause, und Joseph de Valdivieso war davon Zeuge. — Doch ich erzähle, was ich aus eigner Kunde weiß.

„Roque de Figueroa, der Theaterdirector von Madrid, war in solchem Verlust, daß das Theater de la Cruz geschlossen werden mußte. Es war in der Carnevalszeit und er so ängstlich, daß Lope und ich beschlossen, auf's allereiligste ein Schauspiel für ihn zu schreiben. Es war die **Tercera Orden de San Francisco.** Der erste Akt traf auf Lope, der zweite auf mich. Diese waren in zwei Tagen fertig. Der dritte Akt wurde in acht Blätter für jeden vertheilt. Es war schlechtes Wetter, ich blieb diese Nacht in seinem Hause, und, mir bewußt, daß ich ihm nicht an Werth gleich zu kommen vermochte, bemühte ich mich, ihn mindestens in Geschwindigkeit zu übertreffen. Ich stand also um zwei Uhr auf und um eilf Uhr war ich mit meinem Theil fertig. Ich suchte ihn sogleich auf, und fand ihn sehr geschäftig bei einem Orangenbaum, der vom Frost gelitten hatte. Auf meine Frage, wie es mit seiner Aufgabe stehe, antwortete er: „Ich stand um fünf Uhr auf. Seit einer Stunde bin ich mit dem Akte fertig; ich frühstückte ein wenig Schinken, schrieb eine Epistel von 50 Tercetten und wässerte dann den ganzen Garten," was mich nicht wenig wunderte. Er nahm hierauf die Papiere und las mir seine acht Blätter und die Tercette, was mich sehr erstaunt haben würde,

hätte ich nicht die Fruchtbarkeit seines Genie's und seine Beherrschung des Rhythmus und unserer Sprache gekannt."

Seine außerordentliche Fruchtbarkeit für's Theater hielt Lope'n nicht von anderer literarischer Thätigkeit ab.

„Es ging kein großes Ereigniß vorüber — sagt Montalvan — ohne daß er es durch Lobgedichte verherrlichte; er hatte ein Epithalamium für die Hochzeit jedes Großen, ein Festlied für jede Geburt, eine Elegie für jeden Tod, ein Epigramm für jeden Sieg, eine Hymne für jeden Festtag eines Heiligen. Bei allen öffentlichen Festlichkeiten erschienen Verse von ihm; bei allen literarischen Wettstreiten war er einer der Concurrenten oder der Preisrichter."

Bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts hatte der fruchtbarste Dichter Spaniens noch nichts in den Druck gegeben; denn einige Comödien, die wider seinen Willen nach den Manuscripten der Theaterdirectoren gedruckt wurden, können nicht in Betracht kommen. Das erste Werk, mit dem er auch vor den Lesern öffentlich auftrat, ein Gedicht zur Verherrlichung des heiligen Isidor, in zehn Gesängen und in Quintillen, erschien im Jahre 1599. Hierauf folgten im Jahr 1602 zwei seit langer Zeit vollendete Dichtungen, die Arcadia, und die **Hermosura de Angelica.** Dieser Zwischenraum von der Abfassung bis zum Druck seiner Werke scheint zu bestätigen, was Don Josef Pellicer de Tovar in seiner Lobrede auf ihn sagt: „er war rasch wie der Blitz in seinen Compositionen, aber beharrlich wie der Gott Terenus in ihrer Revision." Mit wenigen Ausnahmen hat er nur publicirt, was schon lange fertig in seinem Pult gelegen hatte. Mit dem **Verdadero amante** dehnte er die Horazische Vorschrift sogar von neun auf vierzig Jahre aus.

Wenn er Comödien in 24 Stunden von dem Schreibtisch auf die Bühne wandern ließ, so rechnete er auf die minder scharfe Kritik der Zuhörer; allein er spricht mehrmals aus, daß er sie des Drucks nicht würdig halte, bevor er sie einer genauern Durchsicht unterworfen.

Mit der Angelica zugleich erschien das Epos **Dragontea**, das den Namen von dem berühmten Francis Drake führt, der vom spanischen Nationalhaß als Drache und Werkzeug des Teufels geschildert und mit Schmähungen überhäuft wird.

Im Jahre 1604 wurde durch Buchhändler-Speculation ein erster Band von Lope's Comödien nach den Bühnenhandschriften gedruckt und vom Publicum mit großem Beifall aufgenommen, wie die vielen in Valladolid, Zaragoza, Valencia, Madrid und Antwerpen veranstalteten Ausgaben beweisen; bald folgte ein zweiter Theil und auf diesen ein dritter, der gleichfalls den Titel „Comödien von Lope de Vega" führt und zwölf Stücke enthält, von denen aber nur drei unserm Dichter gehören; Nicolas Antonio und la Huerta haben arglos auch die übrigen neun dem Lope zugeschrieben. Ebenso schlichen sich auch in den etwas später erschienenen fünften Band mehrere Schauspiele von anderen Verfassern ein. Lope hat zwar verschiedentlich gegen den Mißbrauch seines Namens protestirt, aber doch, als er später sein Theater selbst herauszugeben anfing, die neuen Bände sich der Reihenzahl nach an diese unächten anschließen lassen.

Von den Ursachen der Nachlässigkeit, mit der unser Dichter, so wie die meisten seiner Zeit, den Druck seiner dramatischen Werke betrieb, ist oben gehandelt worden. Zu jenen Uebelständen, durch welche den Bühnendichtern der

Ertrag ihrer Werke so sehr beeinträchtigt ward, kam ein anderer, der auf allen Fächern der Literatur lastete. Die Verleger konnten keine bedeutenden Honorare erschwingen, weil ihr Verlagsrecht zu wenig geschützt war; denn jeder der verschiednen Theile der spanischen Monarchie hatte seine eignen Rechte und Privilegien, und ein in Castilien verlegtes Buch konnte ungestraft in Aragon, Navarra, Portugal, Neapel und den Niederlanden nachgedruckt werden. Dazu kam, daß der Preis der Bücher von Amtswegen tarirt und hierbei nicht auf den Werth der Werke, sondern lediglich auf die Kosten des Drucks und Papiers Rücksicht genommen wurde.

Als im Jahre 1600 die Theater nach zweijährigem Verschluß wieder geöffnet wurden, strömte das Volk mit neuer Begierde den Vorstellungen zu, vor allem denen von Lope's Stücken, die so ausschließlich begehrt wurden, daß man lange Zeit hindurch fast keinen Namen auf den Anschlagzetteln las, als den seinigen. Und der Dichter befriedigte das Verlangen des Publicums mit unerschöpflicher Fruchtbarkeit. Die (von Sevilla, am letzten Tag des Jahres 1603 datirte) Vorrede seines **Peregrino en su patria** zeigt, wie weit sich schon damals sein Ruhm verbreitet hatte; denn er konnte hier sagen, seine Schriften würden, seinen Neidern in Spanien zum Trotz, in Italien, Frankreich und America mit Beifall gelesen. Zugleich beschwert er sich über die Buchhändler, welche Stücke anderer Autoren unter seinem Namen druckten. Die nämliche Vorrede liefert noch ein für die Geschichte seines literarischen Wirkens wichtiges Document, ein Verzeichniß der wirklich von ihm herrührenden Comödien, das er selbst jedoch nicht für vollständig aus-

gibt, weil er ſich mehrere Titel nicht mehr erinnere. Uebrigens enthält das genannte Werk in ſeinem proſaiſchen Theil einen Roman von ziemlich gewöhnlicher Art, der als Rahmen gebraucht wird, um eine Menge von Gedichten und Autos einzufaſſen.

Mit Lope's Eintritt in den geiſtlichen Stand beginnt die glänzendſte Zeit ſeines Lebens, wenn auch nicht die glücklichſte, denn er ſpricht noch in den ſpäteſten Lebensjahren mit ſchmerzlicher Bewegtheit von dem verlorenen Familienglück. Sein Dichterruhm ſtieg von Stufe zu Stufe bis zur höchſten Höhe; die Fürſten und Granden Spaniens bewarben ſich um ſeine Freundſchaft; Dichter und Dichterlinge buhlten um ſeine Gunſt; die Nation vergötterte ihn. Deſſenunerachtet floh er allen äußern Glanz und theilte ſeine ganze Thätigkeit zwiſchen die Uebung ſeiner Pflichten als Geiſtlicher und die poetiſche Production. Er hatte eine Capelle in ſeinem Hauſe, in der er jeden Tag Meſſe las, außer an denen, wo er ſein Amt als Prieſter öffentlich verwalten mußte; er fehlte bei keinem Leichenbegängniß und bei keiner Proceſſion. Seine Wohlthätigkeit und Freigebigkeit machte ſein Haus zum Zufluchtsort aller Bedürftigen; nie fand ein Armer ſeine Hand verſchloſſen. Als eines Tags ein ſchlecht gekleideter Geiſtlicher ihn um ein Almoſen anſprach, bekleidete ihn Lope mit ſeinem eignen Prieſtergewande und ſchenkte ihm ſeinen Hut, obgleich er genöthigt war, auszugehen, und keinen andern bei der Hand hatte.

Seine Frömmigkeit war lebhaft und ungeheuchelt. Die redendſten Beweiſe davon ſind ſeine geiſtlichen Gedichte, die, in verſchiednen Zeiten ſeines Lebens entſtanden, erſt ſpäter erſchienen; die ſchönſten Früchte ſeiner lyriſchen Begeiſte-

rung, zum Theil zum Tiefſten und Seelenvollſten gehörend, was die chriſtlich religiöſe Muſe hervorgebracht hat. Daß die Religioſität eines Spaniers jener Zeit ganz von der Engherzigkeit, die ſein Land und ſein Jahrhundert charakteriſirten, frei ſein werde, darf man freilich nicht erwarten. Bereits vor ſeinem Eintritt in den Prieſterſtand hatte Lope mit Vorliebe in der Religion Stoffe für ſeine Poeſie geſucht. Schon während ſeiner zweiten Ehe ſchrieb er die Hirten von Bethlehem, die zuerſt 1612 gedruckt erſchienen. In die Proſa-Erzählung iſt eine Reihe von Verſen eingemiſcht, in denen ſich ein kindlich frommer Sinn auf's liebenswürdigſte ausſpricht. Das Buch iſt dem kleinen Carlos, dem Sohn des Dichters, mit folgenden Worten dedicirt: „Dieſe Proſa und dieſe Verſe an den Chriſtusknaben paſſen für deine jungen Jahre. Wenn der Herr dir deren eine große Zahl vergönnt, ſo erinnere dich, daß, wenn ich in der Zeit meines Irrthums ein weltliches Arcadien dichtete, ich nun enttäuſcht dieſes ſchreibe. Beginne in dieſem Chriſtus, indem du ſeine Kindheit lieſeſt; er wird dich lehren, wie du dich in der deinen zu verhalten haſt. Möge er dich beſchützen."

Man könnte aus dieſen Zeilen ſchließen, daß Lope der weltlichen Poeſie gänzlich entſagt habe. Aber dem war nicht ſo. Wenn er in Stunden der Andacht die Religion für den einzig würdigen Gegenſtand der Begeiſterung hielt, ſo konnte ſich ſeine Phantaſie in minder ernſten Augenblicken doch nicht enthalten, mit den verſchiedenartigſten Stoffen zu ſpielen. Und ſo fuhr er in der Compoſition und Herausgabe aller Arten von lyriſchen, epiſchen und dramatiſchen Dichtungen auch als Prieſter mit unerſchöpf

licher Fruchtbarkeit fort. Seine zahllosen lyrischen Gedichte, in verschiednen Sammlungen gedruckt, enthalten, wie alle seine Werke, viel Köstliches unter vielem Mittelgut. Im Jahre 1609 hatte er sein „erobertes Jerusalem" vollendet, bei dem es auf einen Wettkampf mit Tasso angelegt war, wie früher bei der Angelica mit Ariost. Der Gegenstand ist aber von dem des Tasso verschieden und zur Verherrlichung des spanischen Namens ersonnen; denn ein Kreuzzug unter Alphons **VIII.** von Castilien hat nie Statt gefunden; der Titel bezieht sich auf die Wiedereinnahme Jerusalems durch Saladin. Lope legte besondern Werth auf dieses Werk und sagt, daß er es mit Ernst gearbeitet und mit Strenge gefeilt habe. Diese Feile aber läßt sich dem Gedicht am wenigsten ansehen, denn sein Hauptfehler ist die endlose Breite und die Uebermenge der Episoden unter denen der Faden der Haupthandlung oft ganz verschwindet. Sieht man indessen von diesem Grundmangel des Ganzen ab, so kann man vielen Einzelheiten seine Bewunderung nicht versagen; dahin gehören: die abenteuerliche, aber überaus geniale Schilderung des Tempels des Ehrgeizes im fünften Gesang; die Beschreibung der Pest und des Todes der Sibylla eben da; die Liebesgeschichte des Cloridant und der Brazaide und der Streit der Ritter um das Schwert des Don Juan de Aguilar, im zehnten; die Episode von der Jüdin Rachel, im neunzehnten Gesang, u. s. w. Solche Glanzstellen waren es vermuthlich, die den Italiener Marino (den Verfasser des Adone) bestimmten, Lope's Jerusalem über das des Tasso zu stellen.

Eine der vielen literarischen Akademien, die um diese Zeit in Spanien bestanden, drückte im Jahre 1609 den

Wunſch aus, daß der gefeiertſte Schauſpieldichter ihr ſeine Anſichten über die Regeln der dramatiſchen Kunſt mittheilen möge. Auf dieſe Veranlaſſung verfaßte Lope ſeine „neue Kunſt, in jetziger Zeit Comödien zu machen," ein intereſſantes Werkchen, das bei dem Verſuche, ſeinen Charakter als Dramatiker zu beſtimmen, nicht überſehen werden darf und unten näher beſprochen werden ſoll [116]).

Um dieſe Zeit wurde Lope in verſchiedne literariſche Streitigkeiten verwickelt, die meiſtens aus dem kleinlichen Neide minder berühmter Schriftſteller über ſeinen immer wachſenden Ruhm hervorgingen. Góngora, ein witziger und talentvoller Mann, deſſen Jugendwerke, Romanzen und Lieder im ſpaniſchen Nationalſtyl, zum Theil zu dem Meiſterhafteſten gehören, was in dieſer Art gedichtet worden iſt, wurde durch die geringe Gunſt, die das Publicum ihm ſchenkte, zu ſatyriſchen Angriffen auf ſeine beliebteren Zeitgenoſſen aufgereizt und verſchonte auch Lope'n nicht. In einem Sonett rieth er ihm, alle ſeine Werke auszuſtreichen, außer dem heiligen Iſidor, der nur ſeines Gegenſtandes wegen verſchont bleiben ſoll, und zu dem Unglück Jeruſalems, unter dem Joch der Ungläubigen zu ſein, nicht auch noch das zu fügen, von ihm beſungen zu werden. In einem zweiten machte er ſich über ein allerdings ſeltſam

[116]) Dieze zum Velasquez und Navarrete im Leben des Cervantes ſetzen den **Arte nuevo de hacer comedias** in's Jahr 1602; Moratin gibt 1609 als die Entſtehungszeit an, und dieſe Angabe ſcheint die richtigere zu ſein, denn die Zahl der von ihm verfaßten Comödien, die Lope hier nennt, ſtimmt ungefähr mit der, die Pacheco in ſeiner der **Jerusalen conquistada** beigegebenen Lobrede auf den Dichter nennt, und überſteigt bedeutend die Summe, welche 1603 in der Vorrede zum **Peregrino** angegeben wird.

buntſcheckiges Sonett von Lope luſtig, das aus mehreren Dichtern in vier Sprachen zuſammengeflickt iſt. „Ums Himmels willen, Bruder Lope — heißt es in dieſem Epigramm — ſtreich mir dein Sonett aus Verſen von Arioſt und Garcilaſo aus, und ſchreib mir nicht ſolch Zeug in vier Sprachen, damit nicht vier Nationen ſehen, daß du faſelſt!" Wahrhaft hämiſch aber war ein drittes, in dem er ſich Angriffe auf die perſönlichen und Familienverhältniſſe des Dichters erlaubte, ſich über ſein Wappenſchild luſtig machte, das unter ſeinem Portrait vor dem **Peregrino** geſtochen war u. ſ. w. Lope ſetzte dieſen leidenſchaftlichen Angriffen Ruhe und Mäßigung entgegen. „Ich liebe, die mich lieben — ſagt er in einer ſeiner Epiſteln — aber haſſe nicht, die mich haſſen." Als aber ſeine Gegner ſich ſpäter jener geſchraubten und ſchwülſtigen Schreibweiſe ergab, die unter dem Namen Gongorismus oder **Estilo culto** zur Genüge berüchtigt iſt, glaubte er, dem Verderben, das von hier aus die ſpaniſche Literatur bedrohte, entgegen treten zu müſſen. Bei jeder paſſenden Gelegenheit ſchwang er die Geißel der Satyre gegen die **Cultos** und parodirte in ſeinen Comödien ihren unverſtändlichen Galimathias durch den Mund geiſtloſer Stutzer. Auch unter ſeinen kleinern Gedichten finden ſich viele Spottverſe gegen die neue Sekte; ſo ein Sonett, ganz im Culto-Styl, in welchem es am Ende heißt: „Verſtehſt du, Fabio, was ich eben ſagte?" — „Wie ſollte ich es nicht verſtehen!" — Du lügſt, Fabio, denn ich, der ich es ſage, verſtehe es ſelber nicht." In einem andern Sonett beſchwört er den Cultus-Teufel, daß er aus einem von ihm Beſeſſenen entweiche und ihm das Vermögen laſſe, ſeine vaterländiſche Caſtiliſche Zunge zu reden. Mit Ernſt und Ruhe prüfte er

endlich (1621) den neuen Styl in dem **Discurso de la nueva poesia**, in welchem folgendes ſtrenge, aber treffende Urtheil über Góngora und deſſen Schule ausgeſprochen wird: „Er wollte die Kunſt und ſelbſt die Sprache mit Verzierungen und Figuren bereichern, auf die man vor ihm gar nicht verfallen war. Wenn es, wie man behauptet hat, ſeine Abſicht geweſen iſt, von Niemanden verſtanden zu werden, ſo hat er nach meiner Meinung ſeinen Zweck vollkommen erreicht. Viele haben ſich, durch den Reiz der Neuheit verführt, dieſer Gattung von Poeſie in die Arme geworfen; und vielleicht nicht mit Unrecht, denn in der gewöhnlichen Schreibweiſe würden ſie Zeit ihres Lebens keine Dichter geworden ſein, in der neuen aber wird man es in Tagesfriſt. Mit einigen Inverſionen, vier Sentenzen, ſechs lateiniſchen Worten und eben ſo vielen pomphaften Phraſen fühlen ſie ſich ſo hoch erhaben, daß ſie ſich ſelbſt nicht mehr kennen noch verſtehen. Ein Werk aus lauter Figuren zuſammenzuſchreiben, iſt eben ſo fehlerhaft, als wenn eine Frau, welche ſich ſchminkt, die Schminke nicht auf den Wangen, ſondern auf der Naſe, der Stirn und den Ohren anbringen wollte. In der That gleicht ein Machwerk von Tropen und Bildern einem aufgeblaſenen hochgefärbten Geſicht nach Art der Engel, die bei'm jüngſten Gericht die Poſaunen blaſen, oder der vier Winde auf den Landkarten. Man ſagt wohl, ſchönklingende Worte und redneriſche Figuren ſeien ein Schmuck für die Rede, wie Email für das Gold; gut! aber wenn das Email das ganze Gold bedeckt, ſo wird es nicht mehr ein Schmuck, ſondern eine Verunſtaltung deſſelben ſein. Manche gute Köpfe Spaniens haben ſich durch dies gefährliche Beiſpiel verderben laſſen, und

mancher ausgezeichnete Dichter, der, wenn er nach seinen natürlichen Kräften und in der ihm eigenthümlichen Sprache geschrieben hätte, den allgemeinsten Beifall verdient haben würde, hat, indem er zum Culto-Styl überging, Alles verloren und sich selbst mit."

Trotz der Schärfe dieser Kritik ließ Lope in derselben Schrift dem entschiedenen Talent Góngora's volle Gerechtigkeit widerfahren, und dedicirte ihm zwei Jahre später (1623) das Schauspiel **Amor secreto hasta zelos** (B. **XIX**.), indem er ungeheuchelte Hochachtung vor seinem Geist und Charakter aussprach.

Man hat in neuerer Zeit auch von einem Streit zwischen Cervantes und Lope gesprochen und bald Jenen, bald Diesen der Ungerechtigkeit gegen den Anderen beschuldigt. Allein es genügt, einen Blick auf die Werke der beiden größten Dichter ihrer Zeit zu werfen, um sie von dem Verdacht gereinigt zu sehen, aus Eifersucht ihr gegenseitiges Verdienst verkannt zu haben. Der scheinbare Hader zwischen Beiden ging nicht von ihnen selbst, sondern von den kleinen Geistern jener Zeit aus, welche unter dem Vorwande, für das Interesse jener gefeierten Namen zu kämpfen, ihren eignen Leidenschaften in Zänkereien Luft machten, wie die Mittelmäßigkeit sie von jeher geliebt hat. Cervantes hatte in der Musterung von Don Quijote's Bibliothek, und vor Allem in dem Urtheil des Canonicus über die dramatische Literatur manche Eitelkeit verletzt, und allerdings auch Lope'n nicht mit uneingeschränktem Lobe überschüttet. Einer der blinden Anhänger des Letztern nahm an, daß die oben erwähnten satyrischen Sonette aus derselben Quelle geflossen seien, und antwortete durch ein Pas-

quill voll boshafter und witzloſer Schmähungen gegen den Verfaſſer des Don Quijote. Obgleich nun jene Sonette in zwei alten Handſchriften der Madrider Bibliothek dem Góngora zugeſchrieben werden, dem ſie auch dem Styl nach unverkennbar angehören, hat la Huerta das eine derſelben von Neuem als ein Product des Cervantes abdrucken laſſen und ihn auf dieſen Grund hin der Ungerechtigkeit gegen ſeinen großen Zeitgenoſſen geziehen.

Auch der fingirte Avellanada, der böswillige Feind des Cervantes und Verfaſſer des unächten zweiten Theils von Don Quijote, gab vor, eine Lanze für Lope gegen deſſen Feind zu brechen. Aber alle dieſe Machinationen konnten das gute Vernehmen der beiden großen Männer nicht ſtören. Wenn Cervantes nicht immer mit Lope zufrieden war und unverhohlen ſein Bedauern ausſprach, daß der überfruchtbare Liebling des Publicums ſeinen bleibenden Ruhm nicht ſelten der augenblicklichen Popularität opfere, ſo ſagte er in weit gelinderen Ausdrücken daſſelbe, was Lope oft ſelbſt eingeſtand; und gerade dieſe Aufrichtigkeit bewährt um ſo mehr die Aechtheit des großen Lobes, das er ihm in faſt allen ſeinen Werken ſpendet, von dem **Canto de Caliope** an, wo er den kaum zweiundzwanzigjährigen Lope preiſt, bis zur Reiſe auf den Parnaß, wo er ihn einen ausgezeichneten Dichter nennt, den in Proſa und Verſen Keiner übertreffe, ja nur erreiche. Und ebenſo war Lope ſtets bereit, die Verdienſte ſeines vermeintlichen Gegners anzuerkennen, wie man ſich aus zwei Stellen der Dorotea, aus der Dedication ſeiner erſten Novelle und dem **Laurel de Apolo** überzeugen kann.

Die edle Mäßigung, mit der Cervantes ausſprach, was nach ſeiner Ueberzeugung an Lope zu tadeln war, und die

gewiß das beſte Zeugniß ſeiner reinen Triebfedern iſt, tritt um ſo klarer hervor, wenn man ſie mit den bittern Kritiken vergleicht, die andere Schriftſteller über den Liebling des Tages ergoſſen. Als die heftigſten unter dieſen Gegnern Lope's ſind Chriſtoval de Meſa, Micer Andres Rey de Artieda, Eſteban Manuel de Villegas und Chriſtoval Suarez de Figueroa zu nennen; hauptſächlich war es die Unregelmäßigkeit ſeiner Comödien, was ſie zum Zielpunkt ihrer Angriffe machten; aber dieſe waren ſo ganz auf einſeitige Vorurtheile und Halbverſtändniß der Ariſtoteliſchen Regeln geſtützt, daß ſie nur ſelten wahrhafte Blößen treffen konnten [117]).

Auch verhallten dieſe einzelnen tadelnden Stimmen ganz in dem lauten Beifall des Publicums. Die Bewunderung Lope's ſtieg von Stufe zu Stufe bis zur Anbetung. Die Idee von Trefflichkeit war ſo innig an ſeinen Namen geknüpft, daß man ihn gebrauchte, um irgend etwas in ſeiner Art Vollkommnes zu bezeichnen. Ein Lope-Schmuck, ein Lope-Diamant, ein Lope-Gemälde waren die Mode-Ausdrücke für den höchſten Grad von Vortrefflichkeit [118]). Gelehrte und Freunde der Poeſie drängten ſich aus allen Gegenden der Halbinſel nach Madrid, um den Wundermann zu ſehen, und ſelbſt Italiener begaben ſich in der einzigen Abſicht, den großen Dichter kennen zu lernen, nach

[117]) Christoval de Mesa, Rimas 1611, fol. 187 und 216. — Artieda, Discursos y epigramas, fol. 87. — Villegas, Eroticas, epist. VII. — Figueroa, el Pasagero. Madrid, 1617. fol. 103 und 108.

[118]) Pinelo, Anales de Madrid, Manuſcr. vom Jahr 1635. — Francisco Manuel de Melo, Apologos Dialogales 1657, pag. 335. — Quevedo vor den Obras de Burguillos. — Montalvan l. c.

Spanien [119]). Sobald Lope ſich nur auf der Straße zeigte verſammelte ſich das Volk, um ihn anzuſtaunen, und ſelbſt der König blieb ehrfurchtsvoll und bewundernd ſtehen, wenn er dem ſeltenen Manne begegnete. Klugheit forderte jeden Schriftſteller auf, in dieſe allgemeine Bewunderung einzuſtimmen, oder ſie wenigſtens nicht zu ſtören. Pedro de Torres Ramila, Geiſtlicher und Lehrer der Grammatik in Alcalá de Henares, hatte eine Schrift voll bitterer Schmähungen gegen Lope verfaßt, konnte aber in Spanien keinen Verleger finden; das Libell wurde 1617 unter dem Titel **Spongia** in Paris gedruckt. War der Angriff heftig, ſo blieben ihm die Anhänger des Angegriffenen in ihrer Antwort an Wuth und Leidenſchaftlichkeit nichts ſchuldig. Francisco Lopez de Aguilar, Presbyter und Ritter des Ordens vom h. Johannes, und Alonſo Sanchez, Profeſſor des Griechiſchen, Hebräiſchen und Chaldäiſchen an der Uni-

[119]) Fabio Franchi, der Herausgeber der italieniſchen Trauerſchriften auf Lope's Tod, erzählt: **Negli anni del 30. 31. 32, che mi trovai in Madrid conobbi e praticai il famosissimo Poeta Spagnuolo Lope de Vega, e sebbene mio principal fine di andare in Spagna doveva essere per conoscere quest' insigne uomo, fu almeno la cosa, che portai più raccommandata al mio desiderio, e con ragione, perchè trovai in quel fertilissimo Ingegno ed erudito soggetto, che la fama era minore del suo merito. Lo praticai secretamente e posso dire, che in tre anni nessuna Commedia sua uscì in Teatro, che io non la sentissi una o due volte, trovando sempre che ammirar di nuovo In fine ricco di tutte le sue opere stampate e di molte manuscritte ed obbligato delle sue cortesie me ne tornai in Italia, dove feci invidia a quelli, que mi sentivano dire aver praticato il gran Lope de Vega. Dopo continuai seco la corrispondenza, finchè intesi il suo passaggio a miglior vita. — Essequie poetiche in den Obras sueltas T. XXI. pag. 3.**

verſität zu Alcalá, verfaßten eine Gegenſchrift unter dem Titel **Expostulatio Spongiae**, in der ſie ihren Meiſter mit den ungemeſſenſten Lobſprüchen überhäuften. Weit entfernt, die dramatiſche Kunſt verletzt zu haben, ſei Lope ſelbſt der Inbegriff aller dramatiſchen Kunſt; Ramila aber verdiene wegen ſeiner literariſchen Ketzerei, öffentlich gepeitſcht und dann aufgehängt zu werden. Auch der berühmte Mariana, der ſonſt dem Theater nicht gewogen war, verfaßte ein griechiſches Epigramm, worin der Kritiker ein aufgeblaſener Dummkopf, ein Plagiator und Galgenſtrick genannt wurde; und Mariner von Valencia ein lateiniſches, in dem er ſehr höflich ſagte, Ramila ſei ein Eſel an Stimme und Seele, vom Kopf bis zu den Füßen, kurz ein Eſel in Allem.

Weit feiner wußte Lope ſelbſt ſeine Gegner abzufertigen. Auf den Titel eines ſeiner Werke ließ er einen Roßkäfer ſtechen, auf der Blume ſterbend, die er angreifen wollte; darunter ſtand das Diſtichon:

Audax dum vegae irrumpit scarabaeus in hortos
Fragrantis derlit victus odore rosae.

Auf eben dieſen Streit iſt wohl die froſtige Allegorie vom Streit der Droſſel mit der Nachtigall im zweiten Theil der Philomena zu deuten. Dies Gedicht erſchien 1621, mag aber etwas früher verfaßt ſein.

Die Sammlung von Lope's Comödien war bis zu acht Bänden angewachſen. Da ſie ohne Redaction des Dichters gedruckt wurde, konnten mannigfaltige Verſtümmelungen nicht fehlen. Aus dieſem Grunde entſchloß ſich Lope im Jahre 1617, ſelbſt eine ächte Ausgabe zu veranſtalten, die mit dem neunten Theil der ganzen Sammlung

beginnt. In der Vorrede zu diesem Bande sagt er, nur die verunstalteten Abdrücke seiner Stücke bewögen ihn, sie selbst herauszugeben, obgleich sie nicht in der Absicht geschrieben seien, der Kritik des lesenden Publicums unterworfen zu werden. Er versah von nun an jeden Band mit einer Vorrede, revidirte die Comödien und besorgte auf diese Art die Herausgabe von zwölf Bänden (Band 9 bis 20) oder hundert und vierundvierzig Comödien, welche mithin als die correctesten und zuverlässigsten der Sammlung anzusehen sind.

Als Philipp IV. im Jahre 1621 den spanischen Thron bestieg, fand er Lope'n im Besitz einer unbegränzten Autorität über Schauspieler und Publicum. Als leidenschaftlicher Freund des Theaters schenkte er allen dramatischen Dichtern von einiger Bedeutung seine Gunst, richtete aber natürlich seine größte Aufmerksamkeit auf den gefeiertsten von allen. Doch der junge Monarch liebte in der Schauspielkunst vorzüglich das äußerlich Glänzende und errichtete in seinem Palast von **Buen Retiro** ein Theater, das an Pracht der Einrichtung und der Decorationen und an Vollkommenheit der Maschinerie alle übrigen Bühnen übertraf. Besonders willkommen waren ihm daher Schauspiele, die zur Entfaltung dieses glänzenden Apparats Gelegenheit gaben, und er fand Dichter genug, die dergleichen nach seinem Wunsch verfaßten. Um dem Sinn des Königs zu entsprechen, schrieb auch Lope einige derartige Stücke, wie **La selva sin amor, El vellocino de oro, Adonis y Venus, El Labirito de Creta.** Aber besondere Neigung konnte er nicht zu dieser Gattung fassen. Er scheint richtig gefühlt zu haben, daß dergleichen Theaterpomp das Wesent-

liche der dramatiſchen Kunſt eher erdrücke, als fördere. In der Vorrede zum 16. Bande der Comödien läßt er das Theater ſich beklagen, daß Directoren, Dichter und Publicum zu vielen Werth auf Couliſſenkünſte und Augenreize legten.

Im Jahre 1618 ward Lope zum apoſtoliſchen Protonotar beim Erzbisthum Toledo ernannt; allem Anſchein nach eine bloße Ehrenſtelle ohne wirkliche Functionen. Schon ſeit längerer Zeit war er auch Familiar der Inquiſition, ein Titel, der von allen denen geſucht wurde, welche die Reinheit ihres Stammes nach ſpaniſchen Begriffen außer allen Zweifel ſtellen wollten.

Die Productivität unſeres Dichters ſcheint mit den Jahren eher zu- als abgenommen zu haben; ſelten verſtrich ein Monat, ja eine Woche, daß er nicht ein Stück auf die Bühne brachte; ſelten ein Jahr, daß er nicht noch irgend ein anderes literariſches Werk herausgab. Bei den poetiſchen Wettkämpfen, die in den Jahren 1620 und 1622 zur Feier der Beatification und Canoniſation des h. Iſidorus veranſtaltet wurden, übertraf er alle Concurrenten der Preisſchriften in der Zahl der Producte. Für jede Dichtungsart war ein Preis ausgeſetzt, derſelbe Dichter aber konnte nur einen gewinnen. Lope erhielt beide Male den der Ode; aber ſeine fruchtbare Muſe, hiermit nicht zufrieden, lieferte, außer einer Menge von Sonetten und Romanzen auf den Gegenſtand der Feier, noch zwei Comödien, die das Leben des Heiligen darſtellten und während der Feſtlichkeiten zu ſeinen Ehren aufgeführt wurden. Auch gab er eine Beſchreibung der Feſte nebſt einer Sammlung der Preisgedichte heraus.

Nicht lange nachher (1623) erſchienen die Circe, ein mythologiſches Gedicht in drei Geſängen, und 1624 die **Triumfos divinos**, welche nach dem Muſter der Triumphe des Petrark gebildet ſind, aber ausſchließlich religiöſe Gegenſtände verherrlichen. Vor den letzteren befinden ſich zwei empfehlende Sonette von ſeinen Kindern, Lope Felix und Feliciana Felix de Vega.

In die nämliche Zeit fallen noch ſeine zum Theil vortrefflichen Novellen in Proſa; ein hiſtoriſches Gedicht von dem wunderthätigen Bilde der **Virgen de la Almudena**; ein mythologiſches „Proſerpina," das nicht mehr vorhanden zu ſein ſcheint; ein anderes, **Orfeo**, das unter Montalvan's Namen gedruckt iſt, aber nach N. Antonio von Lope ſein ſoll, der es ſeinem jungen Freunde überlaſſen habe, um dieſen berühmt zu machen; die Gedichte **la mañana de San Juan** und **la Rosa blanca**; endlich zahlreiche kleine Poeſien geiſtlichen und weltlichen Inhalts, Sonette, Romanzen, Canzonen, Epiſteln u. ſ. w., die, ſo wie die aus ſeiner früheren Periode, hier nicht namhaft gemacht werden können [120]).

Des Lobes überdrüſſig und befürchtend, er habe den Beifall des Publicums mehr der Mode als dem wirklichen Gehalt ſeiner Schriften zuzuſchreiben, entſchloß er ſich zu dem Experiment, ſeine „Selbſtgeſpräche mit Gott" unter dem fingirten Namen eines D. Gabriel Padocopeo herauszugeben. Indeſſen erlangte dieſes Werk von ganz asceticſchem Inhalt eben ſo viel Ruf und fand eben ſo viel Beifall, wie ſeine früheren Producte.

[120]) Man findet dieſelben, ſo wie überhaupt die nicht-dramatiſchen Werke des Lope de Vega, beiſammen in den **Obras sueltas de L. d. V. Madrid, 1776 ff., 21 Bände in 4.**

Im Jahre 1627 publicirte er die **Corona trágica**, ein hiſtoriſches Gedicht zur Ehrenrettung der unglücklichen Maria Stuart, für deſſen Dedication an Papſt Urban **VIII.** er zum Doctor der Theologie und zum Ritter des Johanniterordens ernannt wurde. Auf die letztere Auszeichnung bezieht ſich der Titel **Frey**, den er von jetzt an ſeinem Namen hinzufügte.

Sein 1630 erſchienener **Laurel de Apolo** in neun Geſängen oder Silvas iſt ein weitſchweifiges und ermüdendes Encomium auf faſt alle damals irgend berühmten Poeten Spaniens, die als Bewerber um den Lorbeerkranz dargeſtellt werden, den Apoll zu ſpenden hat. Man kann dieſem ſeltſamen Machwerk, das mit der Poeſie nicht viel gemein hat, kaum einen anderen Werth beilegen, als daß es uns Namen und hie und da auch Notizen von 330 ſpaniſchen Dichtern aufbewahrt hat.

Die beiden letzten Werke, die Lope ſelbſt der Preſſe übergab, waren die oftgenannte Dorotea (1632), die er ſelbſt das liebſte Kind ſeiner Muſe nennt, und eine Sammlung meiſt früher entſtandener burlesker Gedichte, für die er den fingirten Namen **Tomé de Burguillos** annahm. Unter den beinahe ohne Ausnahme vortrefflichen Stücken dieſes Bandes befindet ſich auch das berühmte komiſche Epos, die Gatomachie. Die Meinung Einiger, welche Lope nur für den Herausgeber hält und einen wirklichen Burguillos als Verfaſſer annimmt, ſcheint ſich auf gar keine zureichenden Gründe berufen zu können; ſchon Quevedo ſpricht in ſeiner der erſten Ausgabe vorgedruckten Approbation des Buches ziemlich unverholen aus, daß er unſeren Dichter und den vorgeblichen Autor für dieſelbe Perſon halte.

Mit dem 20. Bande (1625) hatte Lope die Fortſetzung

der Herausgabe seiner Comödien abgebrochen, man weiß nicht recht, aus welchen Gründen. Zwar lesen wir bei Montalvan, er habe aus Gewissensscrupeln in den letzten Jahren seines Lebens der dramatischen Poesie entsagt; allein es ist gewiß, daß er noch bis in's Jahr 1631 fortgefahren hat, für's Theater zu schreiben, denn noch im Sommer dieses Jahres verfaßte er auf Ansuchen des Herzogs von Olivarez eine Comödie, die in der St. Johannisnacht vor Philipp IV. aufgeführt wurde [121]), und in der um dieselbe Zeit geschriebenen **Egloga a Claudio** gibt er die Zahl seiner Comödien auf eine so ungleich höhere Summe an, als in dem Vorbericht zu dem erwähnten Bande, daß man zu der Annahme gezwungen wird, seine Thätigkeit in diesem Fache habe sich in den dazwischen liegenden Jahren eher gesteigert als vermindert.

Montalvan, der in dieser Zeit täglichen Umgang mit ihm gepflogen zu haben scheint, schildert sein Leben als äußerst eingezogen. Mit größter Strenge unterzog er sich der Ausübung aller Pflichten, die ihm als Geistlichen und Mitglied der verschiedenen Congregationen oblagen; er las jeden Morgen Messe, theils in der Capelle seiner Wohnung, theils in der Parochialkirche, theils, aus Anhänglichkeit gegen seine Tochter Marcela, im Kloster der Barfüßerinnen; er besuchte die Hospitäler, um den Kranken den letzten Trost zu spenden, und fehlte bei keinem Leichenbegängniß; man erzählt sogar, er habe einmal bei einem solchen selbst den Todtengräberdienst versehen [122]). Die liebste Er-

[121]) Pellicer, l. c., I. p. 177.

[122]) Oracion à la muerte de Lope de Vega por el Doctor Luis Cardoso.

holung, die er ſich von ſeinen Arbeiten gönnte, war die Cultur eines kleinen Gartens, den er neben ſeiner Wohnung beſaß.

Von der Zärtlichkeit, mit der Lope an ſeinen Kindern hing, und von der liebevollen Beſorgniß, mit der er ihr Schickſal verfolgte, ſind ſeine Epiſteln ein redendes Zeugniß; überhaupt muß man dieſe Epiſteln leſen, um den großen Dichter auch als Menſchen lieben zu lernen. Marcela war, wie wir wiſſen, etwa ſeit 1622 durch die Kloſtermauern von ihm getrennt. Um dieſelbe Zeit hatte ihn auch der junge Lope Felix verlaſſen und war unter dem Marques von Santa Cruz, Sohn ebendeſſen, unter dem unſer Dichter ſeine erſten Waffenthaten verrichtet hatte, in Kriegsdienſte getreten (**Epist. à D. Franc. de Herrera**). Es ſcheint, daß dieſer junge Mann, den man auch unter den Concurrenten bei dem erſten Wettſtreit zu Ehren des h. Iſidor antrifft, eine Zeit lang geneigt geweſen war, ſich ganz der Poeſie zu widmen; aber der Vater hatte ihn, wie aus den an ihn gerichteten Worten vor der Comödie **El verdadero amante** (**C. d. L. d. V., B. XIV.**) hervorgeht, hiervon abzubringen geſucht. „Wenn du — lauten dieſe Worte — wovor Gott dich behüte, Neigung zum Verſemachen bekommen ſollteſt, ſo laß das Dichten wenigſtens nicht dein Hauptſtudium ſein, denn es würde dich von Wichtigerem abziehen und dir keinen Vortheil bringen. Du brauchſt kein anderes Beiſpiel zu ſuchen, als meines; denn wie viele Jahre du auch leben magſt, du wirſt nicht dahin gelangen, den Herren deines Vaterlandes ſo viele Dienſte zu leiſten, wie ich; und welcher Lohn iſt mir dafür zu Theil geworden? Ich habe, wie du weißt, nichts als ein armes Haus, ein

armes Bett, einen armen Tiſch und ein Gärtchen, deſſen Blumen meine Sorgen zerſtreuen. Ich habe neunhundert Comödien geſchrieben, zwölf Bücher über verſchiedne Gegenſtände in Proſa und Verſen und ſo viele einzelne Papiere über vermiſchte Gegenſtände, daß das Gedruckte niemals die Summe deſſen, was noch zu drucken iſt, erreichen kann; und ich habe mir Feinde, Tadler, Nachſtellungen, Neid, Nachrede, Mißbilligungen und Sorgen zugezogen, die koſtbarſte Zeit verloren, und kann dir nun, da das Alter genaht iſt, nichts hinterlaſſen, als dieſe unnützen Rathſchläge. Dieſe Comödie, **el verdadero amante**, wollte ich dir widmen, weil ich ſie in deinem Alter geſchrieben habe; obgleich ſie damals geprieſen wurde, wirſt du daraus erſehen, wie ſchwach mein Anfang geweſen, und ich mache dir zur Bedingung, daß du ſie dir nicht zum Vorbilde nehmeſt, um von Vielen gehört, von Wenigen geachtet zu werden." Als der Sohn ſich bald darauf, der Dichtkunſt entſagend, in's Kriegsleben begab, ſcheint indeſſen der Vater beinahe Reue über ſeine nur allzu treu befolgten Rathſchläge empfunden zu haben.

Die oben citirte Stelle iſt für Lord Holland (aus dem faſt alle uns bekannte biographiſche Artikel über Lope gefloſſen ſind) ein Anlaß geweſen, unſeren Dichter des Undanks und der Ungenügſamkeit zu zeihen, daß er, vom Volke vergöttert, von den Großen geſucht, mit Ehren und Penſionen überhäuft, doch ſein Glück nicht ſeinen Verdienſten gleich geachtet habe. Zur Begründung ſeiner Anklage führt der engliſche Autor die Summen an, die nach Montalvan durch Lope's Hände gegangen ſind. Aber was folgt am Ende aus dieſen Angaben, die man bei Montalvan's Neigung

zu Vergrößerungen und nach Analogie seiner übrigen Zahlenanführungen, auf die wir bald kommen werden, noch allen Grund hat, für sehr übertrieben zu halten? 80,000 Ducaten für Comödien, 6000 für Autos, 1100 an Honorar für die übrigen Schriften, 10,000 an Geschenken von verschiednen Großen — zusammen 97,000 Ducaten oder das Aequivalent von etwa 250,000 Franken heutigen Geldes; diese Summen, auf ein dreiundsiebzigjährige Leben oder wenigstens auf eine fünfzigjähriges Schriftstellerlaufbahn vertheilt, und dazu 740 Ducaten jährlichen Einkommens in Pfründen, mögen wirklich kaum hinreichend gewesen sein, um Lope's Bedürfnisse, die Erziehung und Unterhaltung seiner Kinder und seinen Hang zur Wohlthätigkeit zu bestreiten. Seine Freigebigkeit gegen die Armen war so groß, daß seine Wohnung von allen Bedürftigen als ihre Zufluchtstätte angesehen wurde. Und wenn er die Almosen vielleicht zu verschwenderisch vertheilte, kann das einen Flecken auf seinen Charakter werfen? Es ist gewiß, daß er sich und seine Familie hintansetzte, um Anderen geben zu können; als seine Tochter Feliciana sich (gegen 1630) mit D. Luis Usategui vermählte, war er unvermögend, ihr eine Mitgift zu geben und sah sich genöthigt, die Freigebigkeit des Königs um eine solche anzusprechen. — Was nun die Klagen über Verkennung seines Talents, über kurzsichtige Tadler, die er sich zugezogen, anbetrifft, so beziehen sich diese ohne Zweifel auf die damals (1620) erst kurz vorhergegangenen litera-

[123]) Wie gedankenlos Montalvan diese Zahlen hingeschrieben hat, geht daraus hervor, daß er zuerst die Geschenke der Großen, die Lope überhaupt empfangen, auf 10,000, und dann die des Herzogs von Sessa allein auf 24,000 Ducaten taxirt.

rischen Streitigkeiten, deren oben gedacht wurde, und können in Hinsicht auf die hämischen Angriffe eines Ramila, Góngora u. s. w. nur für völlig begründet gehalten werden. Lope de Vega kannte und fühlte sein Verdienst und der Gedanke an das, was er geleistet hatte, durfte seine Brust mit stolzem Selbstbewußtsein erfüllen; aber nichts kann grundloser sein, als der auf ihn gewälzte Vorwurf der schriftstellerischen Eitelkeit. Er selbst kritisirte seine Werke schärfer als es irgend einer seiner Gegner vermochte; er floh den äußeren Glanz und die Ehrenbezeigungen und sagte zu einem Bischof, der ihn zu sich einlud: „wenn Ew. Gnaden wollen, daß ich Sie häufiger besuchen soll, so müssen Sie weniger Umstände mit mir machen;" in der Zeit endlich, als sein Dichterruhm auf dem Gipfel stand (den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens), als alle getheilten Meinungen sich in einen einstimmigen Chor des Lobes und der Bewunderung für ihn verwandelt hatten, als das Volk, dessen Abgott er war, sich, wo er nur erschien, um ihn versammelte, als Gelehrte und Leute aller Stände sich aus allen Gegenden Spaniens nach Madrid drängten, um ihn zu sehen, und selbst der König auf den Straßen stehen blieb, um den „Phönix von Spanien" das „Wunder der Natur" zu betrachten, ließ er die Worte des Seneca „**Laudes et injuria vulgi in promiscuo habendae sunt**" unter sein Portrait setzen.

Im Beginn des Jahres 1635 war Lope von zwei ihn tief betrübenden Ereignissen betroffen worden, deren auch nur eines, wie Montalvan sagt, genügt haben würde, den kräftigsten Geist zu beugen. Was dies für Begebnisse gewesen seien, wird uns nicht gemeldet; wenn man Vermuthungen wagen darf, so war das eine der Tod des jungen

Lope Felix, von dem außer Zweifel zu ſein ſcheint, daß er den Vater nicht überlebt hat. Wie dem auch ſei, es iſt gewiß, daß die Lebenskraft unſeres Dichters von dieſem Zeitpunkt an wie gebrochen war. Am 6. Auguſt, nachdem er mit Montalvan und einem der gemeinſchaftlichen Freunde zu Mittag gegeſſen hatte, drückte er den Wunſch nach einem baldigen Tode aus. Dieſes Verlangen ſollte in Kurzem in Erfüllung gehen. Am Freitag, den 18. deſſelben Monats, ſtand er, ſeiner Gewohnheit gemäß, früh Morgens auf, las Meſſe und wäſſerte ſeinen Garten. Obgleich er ſich ſehr ſchwach fühlte, wollte er, wie doch ſeine Unpäßlichkeit ihm geſtattete, das Faſten nicht unterlaſſen; ja er geißelte ſich ſogar mit ſeiner gewöhnlichen Strenge. Gegen Abend deſſelben Tages ging er aus, um einer Disputation im Collegium der Schotten beizuwohnen; dort vermehrte ſich ſein Unwohlſein; er wurde nach Hauſe gebracht und mußte ſich zu Bette legen. Die Krankheit wurde alsbald für lebensgefährlich erkannt. Noch am Abend zuvor hatte er ein Sonett auf den Tod eines portugieſiſchen Edelmanns und ein längeres Gedicht **el Siglo de Oro** geſchrieben. Erſt mit dem Leben alſo hörte Lope auf zu dichten. Am 19. und 20. zeigte ſein Zuſtand immer bedenklichere Symptome; man wandte Aderläſſe an, allein vergebens. Am Sonntag gegen Abend ließ er ſich die letzten Sacramente reichen und verlangte nach ſeiner Tochter Feliciana, um ſie zu ſegnen; alsdann verſammelte er ſeine Freunde um ſich und nahm von ihnen Abſchied, indem er ſie zur Frömmigkeit, Eintracht und chriſtlichen Liebe ermahnte. „Der wahre Ruhm — ſagte er zu Montalvan — beſteht in der Tugend, und ich würde gern allen Beifall, der mir zu Theil geworden iſt, hingeben, um

Ein gutes Werk mehr gethan zu haben." Hierauf wandte er ſich zu einem Bilde der heiligen Jungfrau von Atocha und richtete ein brünſtiges Gebet an daſſelbe, bis er erſchöpft zurückſank und, allein unter Obhut eines Arztes gelaſſen, eine ſehr unruhige Nacht verbrachte. Am folgenden Morgen vermochte er, obgleich bei vollem Bewußtſein, kaum noch vernehmbar zu ſprechen. Seine Freunde fanden ihn, die Lippen feſt auf ein Crucifix gedrückt, andachtsvoll den Troſtreden eines Geiſtlichen zuhörend; ſie knieten, die Nähe des ernſten Momentes ahnend, weinend und betend um ſein Lager her, bis ihnen ein ſchwach verhallender Seufzer „Jeſus, Maria!" verkündigte, daß der letzte Kampf ausgekämpft ſei. So ſtarb Lope de Vega, dreiundſiebzig Jahre alt, am Montag den 21. Auguſt 1635.

Wie ſehr der große Mann von Menſchen aller Stände geliebt und bewundert worden war, beweiſt die allgemeine Bewegung, welche die Todesbotſchaft nicht nur in Madrid, ſondern durch das ganze Königreich hervorbrachte. Es wurde ſogleich ein neuntägiger Trauergottesdienſt angeordnet. Der Glanz des Leichenbegängniſſes, das der Herzog von Seſſa, ein Enkel des berühmten Gonzalvo von Córdova, als Gönner, Freund und Teſtamentsvollſtrecker des Verſtorbenen auf eigne Koſten veranſtaltete, findet in den Annalen der Dichter wohl kaum ſeines Gleichen. Alle Granden, Miniſter, Prälaten, alle Dichter, Gelehrte und Künſtler, die ſich in Madrid befanden, gingen in dem Conducte; alle geiſtlichen Congregationen ſchloſſen ſich von freien Stücken an; Fenſter, Balcone und ſelbſt die Dächer der Häuſer waren mit Neugierigen bedeckt und auf den Straßen wogte ein unabſehbares Menſchenmeer. Der Zug, der ſich durch die Maſſen des Volks kaum Bahn brechen

konnte, war so ausgedehnt, daß die Vordersten schon bei der Kirche St. Sebastian anlangten, bevor die Leiche noch die Straße Francos (in der Lope's Wohnung gelegen war) verlassen hatte. Auf Bitten Marcela's, welche dem geliebten Vater noch eine letzte Huldigung darzubringen wünschte, machte man einen Umweg, um bei'm Kloster der Barfüßerinnen vorüberzuziehen; hier ward einen Augenblick geruht; dann ging es weiter in die St. Sebastianskirche, wo ein feierliches Seelenamt gehalten wurde und hierauf die Beisetzung der Leiche Statt fand. Es wird erzählt, daß in dem Augenblick, wo man den Todten vom Katafalk herabgenommen, um ihn in die Gruft zu senken, ringsum ein tiefer Seufzer gehört worden sei, als ob Spanien erst in diesem Augenblick seinen großen Dichter verloren hätte.

Die Feierlichkeiten waren hiermit nicht zu Ende. Die Cofradie der aus Madrid gebürtigen Priester, deren Mitglied Lope gewesen war, so wie die Schauspieler der Hauptstadt veranstalteten noch eigene Trauerceremonien, bei denen besondere Gedächtnißreden gehalten wurden. Die Priester schilderten ihn als einen Heiligen, eben so erhaben durch sein Genie über alle Classiker der Alten, wie durch seine Religion über die Heiden. Auf dem Theater ward ihm zu Ehren eine eigens für die Gelegenheit verfaßte Comödie unter dem Titel **Honras que se hicieron à Lope en el Parnaso** gespielt. Hundertundsechszig spanische Dichter und Dichterlinge endlich wetteiferten, sein Grab mit Oden, Decimen, Glossen, Sonetten, Inschriften und Trauerreden zu schmücken und lieferten an Montalvan das Material zu dem Ehrendenkmal, das er seinem verstorbenen Freunde und Lehrer unter dem Titel **„Fama posthuma à la Vida y**

muerte del Doctor Frey Lope Felix de Vega Carpio y elogios panegyricos à la immortalidad de su nombre. Madrid, 1636“ ſetzte. Sogar die Italieniſchen Muſen betrauerten Lope's Tod; im Jahre 1636 erſchien in Venedig ihm zu Ehren mit der Aufſchrift **Essequie poetiche** ein ganzer Band Klagegedichte von den berühmteſten Italieniſchen Poeten.

Lope de Vega war ein ſchöner Mann, groß und hager von Figur, ſein Geſicht bräunlich, aber voll Geiſt und Grazie; er hatte eine große, ſchön geformte Naſe, ſehr lebhafte und liebliche Augen und einen ſtarken ſchwarzen Bart. Er war bis in ſeine letzten Lebensjahre vollkommen geſund, denn er hatte eine glückliche Organiſation und lebte ſehr ordentlich und mäßig. Im Umgang zeichnete er ſich durch die Liebenswürdigkeit ſeines Benehmens im Geſpräch durch hinreißende Beredtſamkeit aus [124]). Wir beſitzen noch mehrere authentiſche und nach dem Leben gemachte Portraits von ihm, deren eines (das vor dem **Peregrino en su patria**, 1604, befindliche) ihn im beſten Mannesalter und in weltlicher Tracht darſtellt; in den übrigen erſcheint er als bejahrterer Mann und in geiſtlicher Kleidung.

Einige ſeiner nachgelaſſenen Werke, die er ſelbſt noch zum Druck vorbereitet hatte, wurden von ſeiner Tochter Feliciana und ſeinem Schwiegerſohne D. Luis Uſategui unter

[124]) Der berühmte Lingendes ſagt in einem an das Fräulein von Mayenne gerichteten Briefe aus Spanien: „**Je vous envoye le sonnet de Lope qui, à mon gré et selon sa réputation, est le meilleur esprit et l'homme qui parle le mieux que j'aye vu en toute l'Espagne. – Lettre du Sieur Lingendes escritte de l'Escurial à mademoiselle de Mayenne. Paris, 1612.**

dem Titel la Vega del Parnaso herausgegeben. Dieſelben beſorgten auch im Jahre 1635 die Publication des ein- und zweiundzwanzigſten Bandes ſeiner Comödien. Die Bände 23, 24 und 25, welche den Schluß der Sammlung bilden, erſchienen erſt einige Jahre ſpäter.

Die Fruchtbarkeit des Lope de Vega iſt zum Sprichwort geworden; auch wer nie eine Zeile von ihm geleſen hat, weiß doch, daß er der ungeheuerſte Polygraph unter allen Originalſchriftſtellern alter und neuer Zeit geweſen iſt. Ueberall, wo bei ſeinen Zeitgenoſſen von ihm die Rede iſt, finden ſich Ausdrücke des Erſtaunens über die wundervolle Menge ſeiner Werke [125]). Die Angaben über die Zahl derſelben ſind indeſſen ſo verſchieden und ſtehen zum Theil ſo ſehr

[125]) Schon zehn Jahre vor Lope's Tode ſagte Mira de Meſcua: „Wenn Suidas und Quinctilian ihr Erſtaunen darüber ausdrücken, daß Männander achtzig Luſtſpiele verfaßt habe, welche Bewunderung müſſen wir erſt dem zollen, der mehr Werke in den drei Gattungen der Poeſie geſchrieben hat, als alle griechiſchen, lateiniſchen und neueren Dichter?“ (S. die Druckerlaubniß vor dem 20. Bande von Lope's Comödien.)

Nach Lope's eigner Angabe kommen auf jeden Tag ſeines Lebens fünf Bogen,

— — — sale, qué inmortal porfia,
A cinco pliegos de mi vida el dia,

wonach man berechnet hat, daß er 133,225 Bogen und nach Abzug ſeiner wenigen proſaiſchen Werke 21,316,000 Verſe geſchrieben haben müſſe. Uns ſcheint indeſſen eine ſolche Berechnung nicht mit Sicherheit ang ſtellt werden zu können, weil man weder über den Zeitpunkt, von dem anzufangen, noch über den Umfang eines Bogens volle Gewißheit hat.

mit einander in Widerſpruch, daß man, um zu einem ſichern Reſultat zu gelangen, die zuverläſſigſten Zeugniſſe über dieſen Gegenſtand prüfen muß. Wir haben dieſe Unterſuchung hier rückſichtlich der dramatiſchen Werke, als der unſerm Gegenſtande zunächſt liegenden, anzuſtellen; von den übrigen Schriften Lope's, von denen ſpeciell nur an einem anderen Orte die Rede ſein könnte, ſind die meiſten ſchon oben genannt worden; auch kann die Zahl dieſer weniger problematiſch ſein, indem ſie noch faſt alle vorhanden ſind und in der allgemein zugänglichen Sancha'ſchen Ausgabe in 20 Quartbänden leicht überblickt werden können.

Gegen Ende des Jahres 1603 gab unſer Dichter im Prolog zu ſeinem **Peregrino** eine Liſte der bis dahin von ihm verfaßten Comödien, die er indeſſen für nicht ganz vollſtändig erklärt, da er ſich verſchiedner nicht mehr erinnere, und die, wie er ausdrücklich bemerkt, die Autos nicht mit umfaßt. Dieſes Verzeichniß liefert 219 Titel [126]), im Text der Vorrede aber wird von 230 Comödien geredet. Angenommen, Lope habe ſeine dramatiſche Laufbahn im Jahre 1590 angetreten, ſo fallen auf jedes Jahr durchſchnittlich 17 Stücke, falls man nicht die Jahre, in denen die Theater geſchloſſen waren und in denen daher die dramatiſche Muſe des Dichters vermuthlich pauſirte, in Abzug bringen will.

Im Jahre 1609 ſagt er im **Arte nuevo de hacer Comedias**, er habe 483 Comödien geſchrieben, und um dieſelbe Zeit gibt Francisco Pacheco in dem vor der **Jeru-**

[126]) So viele wenigſtens zählen wir in den vor uns liegenden alten Ausgaben (Barcelona, 1605 und Brüſſel, 1608); der neue Abdruck im 5. Bande der **Obras sueltas** fügt noch 120 neue Titel hinzu, die vermuthlich einer ſpätern Ausgabe entnommen ſind.

salen conquistada befindlichen Elogium dieſe Zahl in runder Summe auf 500 an. Hier hätten wir alſo, Lope's eigne Angabe zu Grunde legend und dieſe auf die ſeit 1603 verfloſſene Zeit vertheilend, mehr als 40 Stücke auf's Jahr.

In der Vorrede zum 11. Bande von Lope's Theater (1618) iſt von 800 Comödien die Rede; dies wären 317 in neun Jahren oder jährlich 35.

1620 im Prolog zum 14. Bande und in der Dedication des **Verdadero amante** wird die Zahl 900 angegeben, ſo daß auf jedes Jahr 50 fallen.

1624 (denn ſo ſind die vorgedruckten Licenzen datirt, wenn auch das Titelblatt die Jahreszahl 1625 trägt) in der Vorrede zu dem letzten Bande, den Lope bei ſeinen Lebzeiten drucken ließ, rühmt er ſich, 1070 verfaßt zu haben; mithin gibt dies wieder mehr als vierzig Stücke auf's Jahr. In der **Egloga a Claudio** endlich, die um 1632 geſchrieben iſt, und in den Schlußworten der **Moza de cántaro** nennt er ſich Autor von 1500 Comödien, wonach die acht Jahre von 1624 bis 1632 als die Periode ſeiner größten Fruchtbarkeit erſcheinen, indem auf jedes derſelben etwa 54 Stücke kommen. Die Zahl 1500 iſt nun aber auch die höchſte, die er ſelbſt angibt; in einer der Gedächtnißreden auf ihn wird zwar von 1600 geſprochen; Uſategui, im Vorbericht zum 22. Bande, nennt 1700, Montalvan in der **Fama posthuma** ſogar 1800, und die letztere Angabe iſt faſt überall nachgeſchrieben worden; allein nach allen Gründen der Kritik iſt anzunehmen, daß die Zahl der von Lope verfaßten Comödien die Summe von 1500 nicht um vieles überſtiegen habe; denn wir wiſſen, daß er mehrere

Jahre vor ſeinem Tode (Montalvan ſagt ſogar: **muchos años**) aufhörte, deren zu ſchreiben und vom Herzog von Seſſa zur Entſchädigung für den durch dieſen Entſchluß herbeigeführten Verluſt eine Penſion erhielt; über 1632 hinaus aber hat er nur noch drei Jahre gelebt.

Ausdrücklich muß bemerkt werden, daß alle obigen, aus Lope's eignen Werken gezogenen Declarationen der Anzahl ſeiner Stücke ſich ausſchließend auf die Comödien beziehen, daß alſo die Autos, Loas und Entremeſes noch außerdem in Rechnung zu bringen ſind. Der Irrthum Montalvans nun iſt entweder daraus herzuleiten, daß er die verſchiedenen Gattungen von Dramen nicht gehörig aus einander gehalten hat, oder gar bloß aus ſeiner Sucht zur Uebertreibung, zumal er immer mehr Gewicht auf die Menge der Werke ſeines Meiſters als auf deren Güte zu legen ſcheint.

Wie viele Autos Lope de Vega geſchrieben habe, darüber laſſen uns ſeine eignen Ausſagen im Stich; Montalvan gibt ihre Zahl auf 400 an. Ueber die Loas und Entremeſes endlich ſind wir gänzlich im Dunkeln.

Nur ein geringer Theil von Lope's Werken iſt im Druck erſchienen. Er ſelbſt verſichert in der Ekloge an Claudio, die Menge des Gedruckten ſei, wie ungeheuer auch, doch unbedeutend gegen die des Ungedruckten.

No es mínima parte, aunque exceso,
De lo que está por imprimir lo impreso.

Und ſo ſcheint denn auch die Mehrzahl ſeiner Theaterſtücke unwiederbringlich verloren gegangen zu ſein. Wie viele derſelben noch heute vorhanden ſeien, iſt eine Frage, die nur nach den ſorgfältigſten Nachforſchungen in den

ſpaniſchen Bibliotheken und Archiven mit Genauigkeit beantwortet werden könnte; ja ſelbſt dann kaum, indem dieſes oder jenes Stück in Manuſcript oder in altem Druck, der zum unicum geworden, in's Ausland gewandert ſein kann [127]); für ganz ſicher aber läßt ſich annehmen, daß auch das emſigſte Suchen kaum die Hälfte des urſprünglichen Vorraths zuſammenzubringen vermöchte. Die fünfundzwanzig Quartbände der alten Ausgabe von Lope's Theater enthalten 300 Comödien [128]); von dieſer Zahl ſind aber einige Stücke anderer Verfaſſer, die ſich in den dritten und fünften Theil eingeſchlichen haben, abzuziehen, wogegen ſie dadurch, daß einige Bände (z. B. der 22. und 24.) in mehreren ganz verſchiedenen Ausgaben exiſtiren und verſchiedene Stücke enthalten, auf etwa 320 vermehrt wird. Hierzu kommen nun aber noch beträchtlich viele in den allgemeinen Sammlungen des ſpaniſchen Theaters, acht in der **Vega del Par-**

[127]) So bot vor etlichen Jahren der Buchhändler Salvá (damals in London) alte Handſchriften Lope'ſcher Comödien zum Verkauf aus, ſo befinden oder befanden ſich deren im Beſitz des Lord Holland u. ſ. w.

[128]) Ein ganz vollſtändiges Exemplar dieſer Sammlung iſt, ſo viel uns bekannt, in keiner Bibliothek von Europa vorhanden; das am wenigſten lückenhafte iſt noch das auf dem brittiſchen Muſeum in London; hier findet ſich die Reihe der Bände von 1 bis 25 vollzählig, doch ſind die Theile, welche unter derſelben Nummer mit verſchiedenem Inhalt erſchienen ſind, nur einfach da. Auf der königlich-franzöſiſchen Bibliothek fehlen der 1., 5. und 6. Band, wofür aber die **Bibliothèque de l'Arsenal** den 1., die **Bibliothèque de Ste. Geneviève** den 5. beſitzt, ſo daß nur der 6. in Paris nicht aufzutreiben iſt. Auf den ſpaniſchen Bibliotheken, wo man immer eher hundert Heiligengeſchichten als ein poetiſches Werk antrifft, ſcheint kein ſich der Vollſtändigkeit nur annäherndes Exemplar zu exiſtiren; und eben ſo wenig auf den deutſchen.

naso und nicht wenige in einzelnen Drucken (**Sueltas**), die theilweise von Zeit zu Zeit neu aufgelegt worden, zum Theil aber nur in alten, höchst selten gewordenen Ausgaben auf uns gekommen sind [129]).

Von den Autos des Lope de Vega scheinen nur die zwölf von Ortiz de Villena gesammelten (neu gedruckt im 18. Bande der **Obras sueltas**) und die vier, die er selbst in den **Peregrino** aufgenommen hat, aufbewahrt zu sein. Auch die **Loas** und **Entremeses**, deren Zahl unstreitig sehr bedeutend war, sind auf wenige, die man neben den Autos und in verschiedenen Bänden der Comödien zerstreut findet, zusammengeschmolzen.

Erscheint nach dem vorhin Gesagten die Zahl von Lope's Comödien auch auf ein etwas geringeres Maaß reducirt, als gewöhnlich angenommen wird, so sind doch selbst die 1500, die er ohne allen Zweifel geschrieben hat, die Autos und kleineren Stücke noch ungerechnet, hinreichend, um ihn zum weitaus fruchtbarsten aller dramatischen Dichter zu machen; ja man kann behaupten, daß die productivsten Bühnenschriftsteller anderer Nationen mit allen ihren Hervorbringungen nicht an den dritten Theil dessen reichen, was er geliefert hat. Auch gränzt das, was wir über die Schnelligkeit, mit der er componirte, wissen, an's Undenkbare. Zwar beruht die Behauptung Bouterwek's, er sei bisweilen in drei bis vier Stunden mit einem Schauspiel fertig geworden, auf einem Irrthum; allein die Versicherung gibt uns Lope selbst, daß mehr als hundert seiner

[129]) Dergleichen alte **Sueltas** Lope'scher Comödien, die anderweitig nicht mehr vorhanden zu sein scheinen, befinden sich im Besitz der Herren Ternaux-Compans und Salvá zu Paris.

Comödien in vierundzwanzig Stunden verfaßt worden seien. Um dies so erstaunlich zu finden, wie es wirklich ist, muß man sich vergegenwärtigen, daß eine Lope'sche Comödie von ungefähr dreitausend Versen sich größtentheils in den künstlichsten Formen bewegt, indem die leichteren Assonanzen nur selten und nur für Erzählungen gebraucht werden, alles Uebrige in schwierigen Reimverschlingungen, Redondillen, Quintillen, Octaven vorgetragen wird, wozu noch häufig Sonette eingeflochten sind. Sieht man auch ganz von der unbegreiflichen Beweglichkeit und Geschmeidigkeit des dichtenden Geistes ab, die einen meistens äußerst kunstreichen und complicirten Plan mit so reißender Geschwindigkeit erfinden und entwickeln und mit so vielem Glanze ächter Poesie schmücken konnte, so gränzt doch schon die Fähigkeit, eine in der äußeren Form so schwierige Dichtung in derselben Zeit zu componiren, in welcher der geschickteste Copist sie kaum abzuschreiben vermöchte, an's Unglaubliche. Man wird zu der Annahme gezwungen, daß Lope beständig im Zustande eines Improvisators war, daß jeder Gedanke ihm schon mit dem entsprechenden Ausdruck, in Vers und Reim gekleidet, entstand.

Die Betrachtung der beispiellosen Productivität unseres Dichters hat diese Ausdrücke des Erstaunens hervorgerufen. Man glaube indessen nicht, daß wir ein übermäßiges Gewicht auf die Menge seiner Werke legen, oder seine Dichtergröße nach der Zahl seiner Schöpfungen abmessen wollen. Die naheliegenden Beispiele, wie gerade die seichtesten und mittelmäßigsten Köpfe Stücke in Massen von sich gegeben und die Bühnen mit faden und verächtlichen Schauspielen überschwemmt haben, müssen der bloßen Fruchtbarkeit ohne

Rückſicht auf den Werth des Erzeugten wohl alles Imponirende rauben. Gehörte Lope in dieſe Kategorie, ſo würde er zwar als Curioſität und ſeltſames Phänomen in den Annalen der Literatur daſtehen, wir würden die Eile ſeiner Feder bewundern müſſen, aber wir könnten ſeine Werke getroſt in dem Staube modern laſſen, den zwei Jahrhunderte auf ſie gehäuft. Glücklicher Weiſe jedoch iſt dem nicht ſo; nicht auf die Menge ſeiner Hervorbringungen an ſich, ſondern auf die Menge des wahrhaft Ausgezeichneten und Vollendeten darunter, auf die poetiſche Schöpferkraft, die ſich in ihnen offenbart, auf den nie verſiegenden Reichthum der Erfindung, auf die Fülle der Imagination in ihnen gründet ſich unſere Bewunderung. Ganz im Gegenſatze zu einer einſeitigen Ueberſchätzung des Quantitativen von Lope's Werken erkennen wir bereitwillig an, daß er, wenn er ſeine Kräfte mehr concentrirt hätte, noch größer ſein würde. Aber iſt nicht Alles, was er hervorgebracht, von gleichem Werthe, hat Haſt der Production einige ſeiner Dichtungen um die reife Vollendung betrogen, ſo kommt man wieder auf die unermeßliche Zahl ſeiner Erzeugniſſe zurück und die Betrachtung, daß er mehr vortreffliche Schauſpiele geſchrieben, als irgend ein dramatiſcher Dichter der bekannten Welt, wird einen Deckmantel über die Mängel der übrigen breiten müſſen. In dieſer Beziehung kann nichts Treffenderes geſagt werden, als die Worte, mit denen ein Ungenannter bald nach Lope's Tode (1638) den 23. Band ſeiner Comödien eingeleitet hat. Die Stelle möge hier unverkürzt ſtehen, weil ſie zugleich die Meinung der Einſichtsvollen unter den Zeitgenoſſen des großen Mannes repräſentirt: „Lope war der Anfang und das

Ende der Comödie; man kann von ihm ſagen, daß er vor ſich keinen gefunden, den er, nach ſich keinen, der ihn hätte nachahmen können. Die Stücke Lope's ſind von der Natur, die der Uebrigen durch die Induſtrie erzeugt. Die Darſtellung der höheren Perſonen und die Würde, die er ihnen zu leihen weiß, iſt einzig, und eben ſo einzig die Kunſt, mit der er die untern Klaſſen zu ſchildern weiß. Alle Male, daß er Bauern und Landleute in die Handlung verflocht, brachte er keine erdichteten Figuren, ſondern ſie ſelbſt lebendig und leibhaftig auf die Bühne. Der Reiz ihrer Liebſchaften, die Anmuth der Wendungen und Gedankenſpiele der Witz der Graciosos, Alles iſt bei ihm ſo natürlich, wie die Blumen den Pflanzen, die Früchte den Bäumen. Und wer iſt ſo unſinnig, bei der ungeheuern Menge von Lope's Werken großes Gewicht darauf zu legen, daß er einige Comödien gemacht hat, die geringer als die anderen ſind? Wer iſt ſo blind, daß ihm nicht die Augen aufgehen vor Bewunderung, wenn er erwägt, daß nur um Alles zu leſen, was dieſer faſt mehr als Menſch, der doch zu keinem ungewöhnlich hohen Alter gelangt iſt, geſchrieben hat, das Leben deſſen, der am längſten lebt, erfordert wird?"

Der Verſuch, zu dem wir uns nun wenden, eine aus Lope's Werken ſelbſt entwickelte Darſtellung ſeiner dramatiſchen Kunſt zu liefern und den Standpunkt zu beſtimmen, den er in der Reihe der ſpaniſchen Bühnendichter einnimmt, kann die Frage anregen: wenn von den Schauſpielen dieſes Dichters nur der kleinere Theil auf uns gekommen iſt, kann da überhaupt noch ein abſchließendes Endurtheil über ſeinen Character als Dramatiker gefällt werden? Hierauf dient

zur Antwort: wir haben den Verluſt ſo vieler und zum Theil unſtreitig trefflicher Stücke gewiß zu beklagen; zu beklagen, daß uns durch ihn mancher ergänzende Zug für das Bild des außerordentlichen Mannes entzogen iſt; allein es kann in keiner Art angenommen werden, daß das nicht zum Druck Gelangte gerade die vorzüglichſten ſeiner Leiſtungen enthalten, oder eine ganz neue Phaſe ſeines Talents umfaſſen ſollte. Auf der anderen Seite iſt ſelbſt die Maſſe des noch Vorhandenen ſo groß, daß man vielmehr durch die Fülle des Materials, das überſichtlich geordnet und zu einer Geſammtſchilderung zuſammengefaßt werden ſoll, in Verlegenheit geſetzt wird; und es entſteht ferner die Frage: wird es, um ein befugtes Urtheil über unſeren Dichter abgeben zu können, nöthig ſein, daß man den ganzen ungeheuern Vorrath ſeiner noch exiſtirenden Dramen gemuſtert habe? oder genügt es, wie bisher alle Beurtheiler des Lope de Vega gethan haben, einen Band ſeines Theaters zu nehmen, zwei oder drei auf gutes Glück gewählte Stücke herauszugreifen, Inhaltsanzeigen davon zu liefern, gelegentlich einige Stellen zu citiren, dieſe mit äſthetiſch-kritiſchen Reflexionen zu begleiten und dann auf ſolchen Grund hin über die dramatiſche Kunſt des Dichters abzuſprechen? Gewiß muß dieſes Verfahren Mißtrauen erregen, und es iſt keinem Zweifel unterworfen, daß nur demjenigen, der die erſtere Forderung wenigſtens annäherungsweiſe zu befriedigen ſucht, ein Streben nach gewiſſenhafter Erfüllung ſeiner Aufgabe zugeſprochen werden kann. Was würde man von dem Kritiker ſagen, der von Shakſpeare nur einige Stücke geleſen hätte und, auf dieſe Kenntniß geſtützt, es unternähme, die Welt über

die Vorzüge und Mängel des großen Engländers zu belehren? Und muß nicht ein ähnliches Verfahren, bei Lope de Vega angewandt, gleichfalls mit dem Tadel unverantwortlicher Leichtfertigkeit belegt werden? Der Verfaſſer dieſer Geſchichte des ſpaniſchen Theaters nun hat Sorge getragen, ſolchen Vorwurf von ſich fern zu halten; und iſt es ihm auch nicht gelungen, alle uns übrig gebliebenen Dramen des überreichen Meiſters kennen zu lernen (dazu hätte er alle öffentlichen und Privatbibliotheken von Europa durchforſchen müſſen), ſo hat er doch die, freilich durch vielfachen Genuß belohnte, Mühe nicht geſcheut, ſich alle, die ihm irgend erreichbar waren, anzueignen, und kann ſich auf dieſe Art rühmen, an dreihundert Lope'ſche Schauſpiele geleſen zu haben. Gerade dieſe außerordentliche Zahl von Stücken aber, auf die ſich ſein Urtheil gründet, nöthigt ihn, im Verein mit den dieſem Buche geſteckten Gränzen, ein anderes Verfahren, als ſeine Vorgänger, einzuhalten. Analyſen und ausführliche beurtheilende Inhaltsanzeigen der einzelnen Comödien würden allein ganze Bände füllen und allen Raum wegnehmen, der noch für andere Dichter aufgeſpart werden muß; es bleibt uns daher nichts übrig, als das Eigenthümliche von Lope's dramatiſcher Dichtweiſe im Allgemeinen hervorzuheben und uns zu bemühen, dem Leſer einen möglichſt ausgedehnten Ueberblick über die Mannigfaltigkeit ſeiner Leiſtungen zu gewähren, auf einzelne Stücke aber nur beiſpielsweiſe und mit ganz ſummariſcher Angabe ihres Inhalts hinzudeuten.

Vor allen Dingen iſt nun das Werk, das ſich als eine Darlegung von Lope's Anſichten über die Theorie der dramatiſchen Kunſt ankündigt, einer näheren Betrachtung zu unterwerfen. Wir meinen die gelegentlich ſchon erwähnte

„neue Kunst, in jetziger Zeit Comödien zu verfassen," die unser Dichter im Jahre 1609, also noch in der ersten Hälfte seiner Laufbahn, auf Verlangen eines in Madrid zusammengetretenen literarischen Vereins schrieb, um sich wegen der ihm vorgeworfenen Verletzung der Regeln zu verantworten. Die in diesem Gedichte ausgesprochenen Ideen sind so seltsam und so ganz dem entgegengesetzt, was von einem der Urheber und ersten Meister des neueren Drama's erwartet werden sollte, daß sie Einige zu der Annahme bewogen haben, Lope habe eine „Verspottung seiner Gegner unter dem Schein einer Verspottung seiner selbst" beabsichtigt. Allein unter dieser Voraussetzung würde sein Product das Nichtssagendste, Verfehlteste und Sinnloseste sein, was sich denken läßt; und wie uns scheint, kann eine vorurtheilsfreie Lesung desselben an dem Ungrunde einer solchen Auffassung keinen Zweifel lassen. Lope's Gedicht ist von einzelnen scherzhaften Bemerkungen durchzogen, und überhaupt in einem leichtfertigen Ton geschrieben, doch hindert dies nicht, daß der den Regeln der Alten bezeugte Respekt in allem Ernst gemeint sei; das Ganze trägt den Charakter einer flüchtigen, vielleicht in wenigen Augenblicken hingeworfenen Improvisation; die Gedanken sind übel geordnet und bewegen sich in Sprüngen; dessenungeachtet aber hält es nicht schwer, darin kürzlich folgenden Ideengang zu finden: Die Vorschriften des Aristoteles (über die ziemlich verworrene Ideen zu Tage kommen) werden anerkannt, und es heißt, ihre strenge Beobachtung sei für die Interessen der Kunst dringend zu wünschen; aber in Spanien habe nun einmal die Regellosigkeit so festen Fuß gefaßt, daß man an klassischen Stücken keinen Geschmack

mehr finde, und dem Dichter, dem es um Zuhörer zu thun sei, bleibe nichts übrig, als sich dem Willen des Publicums zu bequemen.

Es ist jedoch wichtig, Lope'n selbst zu hören: „Edle Geister — beginnt er — Zierden Spaniens, Ihr verlangt von mir, daß ich Euch eine Schrift über die dramatische Kunst, wie sie dem heutigen Publicum angemessen ist, verfassen soll. Leicht scheint dieser Gegenstand und leicht würde er für einen Jeden von Euch sein, die Ihr weniger Comödien geschrieben habt, aber desto mehr von der Kunst, sie zu schreiben, versteht; mir aber ist dabei hinderlich, daß ich deren so viele wider die Kunstregeln geschrieben habe. Glaubt nun zwar nicht, daß dies von mir geschehen, weil ich die Regeln nicht gekannt hätte — nein, Gott sei Dank! schon als Schulknabe, der noch Grammatik trieb, las ich die Bücher, die hiervon handeln; — ich that es vielmehr, weil ich die Comödie in Spanien nicht so beschaffen fand, wie ihre ersten Erfinder es vorgeschrieben, sondern so wie Barbaren, die das Volk allmälig an ihre Rohheiten gewöhnten, sie gestaltet hatten, und weil ich diese Weise so eingewurzelt sah, daß, wer sich den Gesetzen der Kunst bequemt, ohne Lohn und Ruhm stirbt; denn mehr vermag die Gewohnheit als das Gesetz.

„Es ist wahr, ich habe in einigen meiner Stücke die Kunst beobachtet, die Wenige kennen; aber sobald ich wieder jene Ungethüme mit ihren Zaubereien und Erscheinungen sehe, zu denen der Pöbel und die Weiber herbeiströmen, so kehre ich zu meiner barbarischen Gewohnheit zurück. Wenn ich daher eine Comödie schreiben will, verschließe ich die Regeln mit sechs Schlüsseln, werfe Terenz und Plautus

aus meinem Studirzimmer, damit ſie kein Geſchrei erheben (denn die Wahrheit pflegt ſelbſt in ſtummen Büchern laut zu reden) und ſchreibe ſo wie diejenigen das Vorbild gaben, denen es um den Beifall des Volkes zu thun war; denn da das Volk die Stücke bezahlt, ſo iſt es billig, ihm albernes Zeug zu bieten, um ihm zu gefallen.

„Die wahre Comödie hat, wie jede Gattung der Poeſie, ihren beſtimmten Zweck, und dieſer iſt, die Handlungen der Menſchen nachzuahmen und die Sitten des jedesmaligen Jahrhunderts zu malen. Von der Tragödie unterſcheidet ſich die Comödie dadurch, daß ſie niedere und plebejiſche Handlungen darſtellt, die Tragödie aber hohe und königliche; ermeßt nun, ob es in unſeren Stücken viele Fehler gibt!

„Unſere Schauſpiele wurden zuerſt Akte genannt, weil ſie die Handlungen und das Treiben des gemeinen Volkes nachahmten. Lope de Rueda war in Spanien ein Muſter dieſer Gattung und wir beſitzen noch ſeine Comödien in Proſa, welche ſo alltägliche Gegenſtände behandeln, daß darin Handwerker und die Liebſchaften der Tochter eines Schmieds vorkommen. Seit jener Zeit iſt uns die Gewohnheit geblieben, die alten Comödien, in welchen die Kunſt beobachtet wird, indem die Handlung Eine iſt und unter plebejiſchem Volke vorgeht, Entremeſes zu nennen; ein Entremes, in dem ein König aufträte, iſt nie geſehen worden. Und hieraus erſieht man, daß die Kunſt wegen der Niedrigkeit des Styls in ſolche Verachtung gerathen iſt und daß die Könige den Unwiſſenden zu Gefallen in die Comödien gebracht ſind.“

Schon dies genügt, um zu zeigen, wie ſchiefe und con-

fuse Anſichten Lope, ſo wie freilich ſeine ganze Zeit mit ihm, von dem Weſen des antiken Drama's hatte, und wie gänzlich ihm jedes Bewußtſein von der Berechtigung, ja Nothwendigkeit der Formen des romantiſchen Schauſpiels abging, ſo daß wir die Vortrefflichkeit ſeiner Werke nur dem Takt ſeines Genie's, nicht aber ſeiner theoretiſchen und kritiſchen Einſicht zu danken haben. Daß es ihm aber trotz der petulanten und zweideutigen Weiſe, in der er ſich ausdrückt, baarer Ernſt war mit dem Ausſpruch, er ſchreibe nur um den Beifall des Volkes gegen die ihm wohlbekannten Regeln, beweiſen viele andere Stellen ſeiner Schriften. So ſagt er in dem Vorwort zum **Peregrino**: „Die Ausländer mögen bedenken, daß die Comödien in Spanien die Kunſtgeſetze nicht beobachten und daß ich ſie in dem Zuſtande aufgenommen habe, in welchem ich ſie fand, ohne daß ich wagen durfte, die Regeln zu befolgen, da ſie, wenn ſolcher Rigoroſität unterworfen, bei den Spaniern in keiner Art Gehör gefunden haben würden." Und in der Dedication der **Mal casada** (B. 15) an D. Francisco de la Cueva: „Es iſt eine große Kühnheit von mir, dieſer Comödie Ihren Namen vorzuſetzen, denn da Ihnen die Regeln ſo wohl bekannt ſind, ſo wird es in Ihren Augen eine ſchlechte Entſchuldigung ſein, wenn ich ſage, daß ſie nach dem Brauche Spaniens geſchrieben iſt, wo ſchon die Erſten, welche das Schauſpiel einführten, wegen ihrer ſchlechten Beobachtung der Regeln getadelt wurden. Mit jenen Männern nahmen unſere Comödien ihren Anfang und es iſt nicht möglich geweſen, ſie in ſo vielen Jahren, wie ſeitdem verfloſſen ſind, zu beſſern; denn obgleich man dies verſucht hat, ſo iſt es doch meiſt übel ausgefallen, und immer wird

den barbariſchen Spektakeln und Erfindungen mehr Platz eingeräumt, als der Wahrheit der Kunſt, welche die Kritiker vergebens beklagen. Die Theaterdirectoren tragen ihren Theil an dieſer Schuld; allein da es heißt, **Multa in jure civili contra strictam rationem disputandi pro communi utilitate recepta sunt**, ſo mögen denn auch die Beobachter der Regeln die Unvollkommenheit, von der ich rede, wegen des Nutzens und Vergnügens, das ſie ſo Vielen gewährt, verzeihen." In der Widmung der Comödie **Virtud, pobreza y muger** (V. 20) an Marino endlich heißt es: „In Spanien werden die Kunſtregeln nicht befolgt; jedoch nicht aus Unwiſſenheit, denn die erſten Erfinder des Drama's bei uns, Rueda und Navarro, die doch kaum achtzig Jahre todt ſind, beobachteten ſie, ſondern weil man ſich an die ſchlechte Manier ihrer Nachfolger anſchließt."

Doch betrachten wir Lope's **Arte nuevo** weiter. Zunächſt wird einige Gelehrſamkeit über das antike Drama ausgekramt; dann aber fährt der Dichter fort: „Dies rufe ich Euch in's Gedächtniß, damit Ihr ſeht, mit welchem Recht Ihr von mir eine „Kunſt, ſpaniſche Comödien zu machen," verlangt habt, da doch alle, die in Spanien geſchrieben werden, der Kunſt zuwider ſind. Wenn Ihr nun Anweiſung von mir begehrt, wie man den Alten und der Vernunft zum Trotz ſchreiben ſolle, ſo wendet Ihr Euch an meine Erfahrung, nicht an meinen Kunſtſinn; und wollt Ihr ſomit die Meinung Derer wiſſen, welche jetzt, wo das Volk die Geſetze unſerer monſtröſen Comödie dictirt, im Beſitz der Bühne ſind, ſo will ich Euch ſagen, auf welche Weiſe ich, da die Beobachtung der Kunſtregeln nun doch einmal unmöglich iſt, zwiſchen beiden Extremen einen Mittelweg eingeſchlagen ſehen möchte.

„Zunächſt wähle man den Gegenſtand und kümmere ſich nicht darum (mögen die Regeln es verzeihen), ob Könige darin vorkommen, obgleich ich wohl weiß, daß der weiſe Philipp, König von Spanien, zornig wurde, wenn er einen König auf die Bühne treten ſah, ſei es, weil ihm die Verletzung der Kunſtregel darin mißfiel, ſei es, daß er der Meinung war, das Anſehen des Monarchen werde durch ſein Auftreten unter dem gemeinen Volk entweiht.

„Dies weiſt uns von Neuem auf die antike Comödie zurück, wo wir ſehen, daß Plautus Götter auf's Theater gebracht hat, wie z. B. in ſeinem Amphitryon den Jupiter. Gott weiß, wie ſchwer es mir wird, dies zu billigen, da ſchon Plutarch, wo er vom Menander redet, nicht gut auf die alte Comödie zu ſprechen iſt. Aber da wir uns doch einmal ſo weit von der Kunſt entfernt haben und ihr in Spanien tauſend Beleidigungen zufügen, ſo mögen die Gelehrten diesmal den Mund halten.

„Die Miſchung des Tragiſchen und Komiſchen, des Terenz mit dem Seneca, iſt zwar ein zweiter Minotaurus der Paſiphaë und wird den einen Theil ernſt, den anderen ſpaßhaft machen; aber dieſe Mannigfaltigkeit ergötzt ſehr, und die Natur, die eben durch ſolche Mannigfaltigkeit ſchön iſt, gibt uns hierin ein gutes Beiſpiel.

„Man gebe wohl Acht, daß der Gegenſtand nur eine Handlung habe. Die Fabel darf nicht epiſodiſch und nicht durch andere Dinge, die mit dem Hauptplan in keiner Verbindung ſtehen, unterbrochen ſein; man darf ihr kein Glied nehmen können, ohne dadurch den Zuſammenhang des Ganzen zu ſtören. Ich will nicht einſchärfen, daß ſie auf den Zeitraum eines Tages zu beſchränken ſei, obgleich Ari-

ſtoteles dazu räth; dieſem haben wir ja doch ſchon den Gehorſam aufgekündigt, indem wir das Tragiſche und Komiſche vermiſchen; man führe ſie nur auf ſo wenig Zeit zurück wie möglich, und wenn der Dichter eine Geſchichte darſtellt, in welcher mehrere Jahre verfließen, oder eine Perſon eine Reiſe macht, ſo verlege er dieſe in den Zwiſchenakt. Die Kunſtverſtändigen nehmen zwar hieran Anſtoß, aber ſie brauchen ja nicht in's Theater zu gehen.

„Wie Viele kreuzigen ſich heut zu Tage, wenn ſie ſehen, daß Jahre vergehen ſollen, wo ſonſt nicht einmal ein voller Tag zugeſtanden ward! Aber wenn man bedenkt, daß die Begierde eines Spaniers, der im Theater ſitzt, ſich nicht anders zufrieden ſtellt, als wenn man ihm in zwei Stunden Alles von der Schöpfung bis zum jüngſten Gericht vorführt, ſo ſcheint mir, da das Schauſpiel doch Ergötzung bezweckt, alles das, wodurch ſie erreicht wird, mit Recht angewandt zu werden.

„Nachdem der Stoff gewählt iſt, ſchreibe man das Stück zunächſt in Proſa nieder und theile es in drei Akte, wobei man ſich zu bemühen hat, daß jeder den Zeitraum eines Tages nicht überſchreite. Der Hauptmann Virues, jener ausgezeichnet begabte Mann, theilte das Schauſpiel in drei Akte, das vorher, wie die Kinder, auf vier Füßen ging; denn damals waren die Comödien in der Kindheit, und ich ſchrieb mit eilf und zwölf Jahren welche von vier Akten und vier Bogen, denn jeder Akt war einen Bogen ſtark. ——————— Man ſchürze den Knoten von Anfang an, bis ſich das Stück dem Ende nähert; die Löſung darf aber nicht eintreten, bevor die letzte Scene kommt, denn wenn das

Publicum das Ende voraus weiß, ſo kehrt es das Geſicht der Thür und dem Schauſpieler den Rücken zu.

„Die Bühne darf nur ſelten leer bleiben, denn durch ſolche Pauſen wird das Publikum ungeduldig und das Stück gedehnt.

„Was die Sprache anbetrifft, ſo verſchwende man in den häuslichen Scenen, wo nur die gewöhnliche Unterhaltung von Zweien oder Dreien nachgeahmt werden ſoll, keine Bilder und ungewöhnliche Gedanken. Aber wenn die auftretende Perſon überredet, einen Rath ertheilt, oder vor Etwas warnt, da ſind Sentenzen und Sprüche wohl angebracht. — — — Man citire nicht die Schrift und beleidige nicht durch zu geſuchte Ausdrücke. Wenn der König ſpricht, ſo ſei es mit einer dem königlichen Anſehen entſprechenden Würde; dem Greiſe ziemt eine zurückhaltende und körnige Redeweiſe; die Sprache der Liebenden aber ſei lebhaft und gefühlvoll, ſo daß ſie die Zuhörer hinreißt. In den Monologen muß der Sprechende wie umgewandelt ſein, ſich ſelbſt fragen und antworten und den Hörer gleichſam zwingen, ſich an ſeine Stelle zu ſetzen. Die Damen dürfen ihre weibliche Würde nicht verläugnen, und wenn ſie ſich verkleiden, ſo ſei es gut motivirt, in welchem Fall das Auftreten der Weiber in Männertracht ſehr zu gefallen pflegt. Ueberhaupt hüte man ſich vor Unmöglichkeiten, denn es iſt ein allgemeiner Grundſatz, daß nur das Wahrſcheinliche nachgeahmt werden darf.

„Der Bediente führe nicht Dinge, die über ſeinem Horizont liegen, im Munde, und hüte ſich vor geſuchten Ausdrücken, einem Fehler, den wir in einigen ausländiſchen Comödien bemerkt haben. Vor allen Dingen aber dürfen

die Personen nicht dem widersprechen, was sie zuvor ausgedrückt haben, ich meine: sich selbst ungetreu werden.

„Die Scenen müssen mit einem Spruch, einem treffenden Gedanken und eleganten Versen endigen, damit der Schauspieler bei'm Abtreten keinen üblen Eindruck bei den Zuschauern zurücklasse. Im ersten Akt werde die Exposition gegeben, im zweiten müssen die Begebenheiten sich mehr verwickeln, so daß man bis in die Mitte des dritten kaum den Schluß voraussehen kann. Man täusche ferner die Neugier, indem man andeutet, wie der Ausgang auch ganz verschieden von dem ausfallen könne, den die Begebenheiten anzukündigen scheinen.

„Man passe die Verse geschickt dem Stoffe an. Die Decimen sind gut für Klagen; das Sonett paßt für die, welche in Erwartung sind; die Erzählungen fordern Romanzen, obgleich sie sich am glänzendsten in Octaven ausnehmen; Terzinen sind für ernste, Redondillen für Liebesscenen geeignet.

„Doppelsinnige Reden (**engañar con la verdad**, d. h. die Wahrheit sagen, aber in solcher Art, daß sie mißverstanden wird) machen immer sehr gute Wirkung, wie Miguel Sanchez, der wegen dieser sinnreichen Erfindung des Andenkens werth ist, dies in allen seinen Comödien gezeigt hat; denn die Zuschauer lieben solche vieldeutige Worte, weil sie dann allein zu verstehen glauben, was der Schauspieler sagt.

„Besonders zu empfehlen sind Ehrenangelegenheiten, weil sie alle Menschen stark bewegen; ferner tugendhafte Handlungen, denn die Tugend ist überall geliebt und wir sehen, daß ein Schauspieler, der einen Verräther darstellt,

von Allen ſo gehaßt wird, daß die Kaufleute ihm nichts verkaufen wollen und das Volk ihm überall aus dem Wege geht, während derjenige, welcher eine edle Rolle ſpielt, von Allen geſchätzt und ſogar von den Vornehmſten geehrt, geſucht, bewirthet und beklatſcht wird.

„Ein jeder Akt beſtehe aus nicht mehr als vier Bogen, was zuſammen zwölf ausmacht und das richtige Maaß für die Zeit und Geduld der Zuſchauer iſt. Im ſatiriſchen Theil ſei man nicht zu klar und unverhüllt; man theile Hiebe aus, aber ohne Bitterkeit, denn wer ſchmäht, darf weder Beifall noch Ruhm erwarten.

„Dies könnt Ihr für Aphorismen halten, Ihr, die Ihr von der Kunſt der Alten abgefallen ſeid. Heute verſtattet die Zeit nicht mehr; und was die drei Arten des äußeren Apparats betrifft, wovon Vitruv redet, ſo geht das den Director an, wie uns denn Valerius Maximus, Petrus Crinitus, Horaz in ſeinen Epiſteln und Andere die Scene mit ihren Tempeln, Bäumen, Hütten und Häuſern ſchildern.

„Ueber die Trachten könnte uns nöthigen Falls Julius Pollux Auskunft geben. Eine Hauptbarbarei in dem heutigen ſpaniſchen Schauſpiel iſt es, daß ein Türke mit einem Halskragen wie ein Chriſt erſcheint und ein Römer Hoſen trägt.

„Aber Keiner unter Allen verdient in höherem Grade ein Barbar genannt zu werden, als ich ſelbſt, da ich mich unterſtehe, Vorſchriften zu geben, die der Kunſt zuwiderlaufen, und mich von dem Beifall des Pöbels ſo weit fortreißen laſſe, daß man mich in Frankreich und Italien unwiſſend nennen wird. Aber wie ſollte es anders ſein, da

ich, mit Einrechnung der einen, welche ich diese Woche beendigt, vierhundert und dreiundachtzig Comödien geschrieben habe, die alle, mit Ausnahme von sechsen, bedeutend gegen die Kunst verstoßen? Am Ende jedoch vertheidige ich die Manier, in der ich schreibe, damit, daß meine Stücke, wenn nach einem anderem System verfaßt, vielleicht besser sein, aber nicht den Beifall gefunden haben würden, der ihnen zu Theil geworden ist, indem sehr häufig gerade das, was gegen das Rechte verstößt, aus eben diesem Grunde dem Geschmack zusagt."

Es war zu wichtig, den großen Meister der spanischen Bühne auch als Theoretiker über seine Kunst sprechen zu hören, als daß nicht der wesentliche Inhalt seines Lehrgedichts hätte mitgetheilt werden sollen. Finden sich nun auch in dem Theile dieser kleinen Dramaturgie, wo der erfahrene Bühnenpraktiker redet, einzelne treffende Bemerkungen über äußere Gestaltung des Drama's, so zeigt doch das Ganze unwiderleglich, daß Lope's kritische Einsicht unermeßlich weit hinter seiner Kunst zurückgeblieben war. Nach einer tieferen Ergründung der Gesetze der romantischen Poetik sieht man sich vergebens um. In einigen anderen Aussprüchen unseres Dichters deutet sich zwar an, daß ihm bisweilen die Ahnung aufdämmerte, die neuere Form des Schauspiels sei kein bloßes Product der Willkühr, sondern habe ihre Berechtigung. So sagt er in der Ekloge an Claudio: „Mir verdankt die dramatische Kunst ihre Gesetze, obgleich meine Vorschriften von denen des Terenz abweichen und obgleich ich den großen Talenten, die das Theater der früheren Zeit bereichert haben, meine Bewunderung nicht versage; den Zorn des bewaffneten Achill zu malen; die Palläste der

Fürſten, von Golde glänzend und von Schmeicheleien befleckt, zu ſchildern; die reizende Dame, den ernſten Alten darzuſtellen; den Hirten auf ſeiner Trift, den Bauer, wie er ſich am Feuer wärmt, wenn die Eiszapfen, an den Dächern hängend, die Heerden im Stalle zurückhalten, oder wie er fröhlich ſeine Scheuern ſich mit Getraide, ſeine Fäſſer mit reifen Trauben füllen ſieht — wem, Claudio, verdankt man dieſe Kunſt, als mir?" und in der Vorrede zum 16. Bande ſeiner Comödien: „Die Kunſt der Comödien und der Poeſie iſt die Erfindung großer Dichter, denn große Genies ſind keinen Regeln unterworfen." Aber auch hieraus erhellt noch keineswegs, daß er ſich genügende Rechenſchaft von der Unabhängigkeit, in deren Beſitz er ſich befand, zu geben gewußt habe. Der Irrthum, das Genie brauche gar keine Regeln anzuerkennen, iſt gewiß eben ſo groß wie der, welcher nur die des Ariſtoteles für gültig hält. Ein Dichtwerk kann ſich der Geſetzgebung der Alten entziehen und doch noch immer Geſetzen unterworfen ſein. Was nun die in der „neuen Kunſt Comödien zu machen," und ſonſt an vielen Orten ausgeſprochene Meinung Lope's von der höheren Vortrefflichkeit der antiken Schauſpielform und daß das Abweichen von ihr nur der Nachgiebigkeit gegen den verdorbenen Geſchmack der Menge zuzuſchreiben ſei, betrifft, ſo lohnt es ſich wohl kaum der Mühe, dieſe beſchränkte Anſicht ernſthaft zu widerlegen. Der einſeitige Wahn von der einzigen Muſterhaftigkeit der alten Kunſt, der blinde Glaube an die Vorſchriften des Ariſtoteles ſind jetzt hoffentlich in der ganzen civiliſirten Welt auf ewige Zeiten vernichtet. Man erkennt die ſtrengere und eingeſchränktere Form der griechiſchen Tragödie

und Comödie als trefflich an, weil sie die organisch entwickelte Gestalt eines aus lyrischen Chorgesängen allmälig zum Drama erwachsenen Kunstgebildes ist; aber man glaubt sie nicht mehr maaßgebend für das aus einem ganz anderen Keim, unter ganz verschiedenen Umständen hervorgegangene neuere Schauspiel, für das sie nur ein äußerlicher, mechanischer, alle naturgemäße Gestaltung zerrüttender Zwang sein kann. Und sollte hierüber noch irgend Jemand anderer Meinung sein, so genügt es wohl, ihn auf eine vergleichende Betrachtung der verschiedenen Nationen des neueren Europa, die sich in dramatischer Poesie versucht haben, hinzuweisen. Denn aus dieser Betrachtung muß sich unwiderleglich ergeben, daß das Copiren der antiken Muster und das Schmiegen in ihre vermeintlichen Regeln überall nur eine todte, unorganische Kunst ohne Gehalt und Eigenthümlichkeit hervorgebracht hat, während die beiden Völker, welche, nur ihrer eignen Eingebung folgend, das Schauspiel in der durch die besonderen Umstände seiner Entstehung bedingten Weise ausgebildet haben, in Besitz von Nationalbühnen gelangt sind, die der griechischen den Rang der Trefflichkeit streitig machen können. Die angeführten Maximen des Lope de Vega aber liefern einen der denkwürdigsten Belege für die oft ausgesprochene Behauptung, daß der ächte Dichter mit einer gewissen Bewußtlosigkeit, aus einer inneren Nothwendigkeit das Rechte und Wahre treffe, daß die künstlerische Thätigkeit im Schaffen und Gestalten unabhängig von theoretischer Einsicht bestehen könne, und daß die Kunst oft der Kritik unendlich weit voraneile. Preisen wir also den gesunden Sinn der Spanier, der ihre Dichter gleichsam wider deren Willen

und theoretiſche Principien zur Betretung des richtigen Weges nöthigte; denn im entgegengeſetzten Fall würde das ſpaniſche Theater, gleich dem italieniſchen, uns nur klägliche, pedantiſche, den Geſetzen der claſſiſchen Poeſie ſklaviſch angepaßte Schauſpiele ohne Lebenskraft darbieten [130]).

Wie durchaus verſchieden von dem Lope, der auf den vorhergehenden Seiten ſeine ſo ganz obenhin gedachte Poetik vortrug, erſcheint nun der Dichter, der, ungehemmt von engherzigen Grundſätzen, nur ſeiner Begeiſterung folgte! Wie weit übertrifft die Tiefe und Fülle ſeiner poetiſchen Gebilde das, was man nach der Oberflächlichkeit ſeiner Anſichten von dichteriſcher Compoſition erwarten durfte! Und wie ſehr überragt das Drama, das er im Einklang mit dem Nationalgeiſt und aus dem inneren Leben des Volkes heraus ſchuf, Alles, was der nur nachahmenden Kunſt erreichbar geweſen wäre!

Form und Charakter des Schauſpiels, das ſeit Lope de Vega in Alleinbeſitz der ſpaniſchen Bühne kam, ſind ſchon oben in allgemeinen Umriſſen geſchildert worden. Dieſes Schauſpiel kann zwar nicht für die alleinige Schöpfung unſeres Dichters gelten; es war durch lange Folgen

[130]) Der italieniſche Dichter Marino ſagt hierüber in der Trauerrede auf Lope's Tod (Obras sueltas T. XXI. pag. 18): **Vera arte di Commedie è quella, che mette in Teatro quello che piace agli Uditori: questa è regola invincibile della Natura, e voler la carestia d'ingegno, o il far del critico a poca spesa sostentare, che una effigie sia bella perchi abbia le figure del volto corrispondenti all' arte, se gli manca quel ingasto e aria inesplicabile, ed invisibile, con il quale la Natura (con l'Arte) le lega insieme, sará voler sostentare, che la natura sia inferiore a quelli, che, crepando di critici, fingono al loro bene placito l'arte in ogni cosa.**

von Verſuchen herangebildet worden, und ward in den letzten Decennien des 16. Jahrhunderts durch die vereinten Kräfte Mehrerer auf eine neue Stufe, ſeinen eigentlichen Gipfelpunkt, emporgehoben; allein welche ungeheure Kluft trennt ſelbſt die unvollkommenſten und frühſten Werke Lope's von den beſten ſeiner Vorgänger! Was aber diejenigen ſeiner Zeitgenoſſen betrifft, welche gleichzeitig mit ihm den nämlichen Weg einſchlugen, ſo iſt zu bezweifeln, ob ſie trotz ihrer hervorragenden Talente Geiſt und Geſtalt des Drama's ſo unwiderruflich fixirt haben würden, wie dies durch ihn geſchah. Nur ſeine ſchöpferiſche und geſtaltende Kraft, verbunden mit der Fruchtbarkeit, die ſeine Auffaſſungsweiſe der dramatiſchen Poeſie in ſo unzähligen Geſtalten und auf ſo vielfache Art verkörperte, vermochte die Geſchmacksrichtung der Spanier in der Schauſpielkunſt ſo entſchieden zu beſtimmen, daß für die Dauer von anderthalb Jahrhunderten keine andere Beſtrebung dagegen aufkommen konnte. Und in dieſem Sinne darf Lope de Vega denn allerdings der Begründer des ſpaniſchen Nationaltheaters genannt, und das ſpaniſche Schauſpiel in allen ſeinen Modificationen als ſein Werk angeſehen werden. Die oben in allgemeinen Zügen gegebene Characteriſtik dieſes Schauſpiels und ſeiner Formen muß daher hier in die Erinnerung zurückgerufen worden; wir haben indeſſen, unter Rückbeziehung auf das dort Geſagte, noch verſchiedene, die Kunſtart des Lope de Vega bezeichnende Punkte ſpeciell hervorzuheben.

Wenn je ein Dichter berufen geweſen iſt, ſeiner Nation nicht bloß ein Drama, ſondern eine ganze dramatiſche Literatur zu ſchaffen, ſo war es unſer Spanier. J'...

hatte die Natur nicht allein jene vollkommenſte Harmonie aller Seelenkräfte verliehen, aus welcher die Kunſt als die ſchönſte Blüthe des Menſchengeiſtes hervorgeht, er war nicht allein mit allen den Gaben ausgerüſtet, die dem großen lyriſchen und epiſchen Dichter eben ſo nothwendig ſind, wie dem dramatiſchen, mit Fülle und Beweglichkeit des Geiſtes, mit tiefer Anſchauung der Natur und des Lebens, mit Gluth und Erregbarkeit der Empfindung, mit Schwung der Phantaſie und des Gedankens; ſondern er beſaß zugleich im höchſten Grade alle Eigenſchaften, welche vorzüglich zum Dramatiker befähigen, die tiefſte Kenntniß der Menſchen und ihrer Charactere, den ſchärfſten Sinn für Erfaſſung der Leidenſchaften, ihrer Urſachen und Wirkungen und, im Verein mit einer unerſchöflichen Phantaſie und Erfindungsgabe, die feinſte Verſtandesreflexion und jenen ruhig überſchauenden Blick, der zur Anordnung und Führung eines dramatiſchen Planes nöthig iſt. Nicht ohne Abſicht wird dieſe Vereinigung der verſchiedenen dichteriſchen Vermögen hervorgehoben; denn wenn, wie oft bemerkt worden, das Drama die organiſche Verſchmelzung des Epos und der Lyrik iſt, ſo wird auch der Schauſpieldichter im höheren Sinne jene Gaben, welche geſondert den Lyriker und Epiker bilden, in ſich zuſammenfaſſen müſſen. Und ſo vereinigte ſich in Lope de Vega's dramatiſcher Kunſt die Anſchaulichkeit, die durchſichtige Klarheit und heitere Darſtellung des Epos mit dem ergreifenden, die Herzen rührenden und bewältigenden Erguß der Lyrik, Beides aber trat, in plaſtiſch abgerundeten Geſtalten verkörpert, in lebendiger, nie ſtockender Handlung auf die Bühne. Dieſer hochbevorzugte Geiſt ſcheint die ſchwierigſte von allen Formen der Dichtkunſt,

nach deren Beſitz ganze Nationen und Zeitalter vergebens gerungen haben, ohne Anſtrengung und gleichſam ſpielend aus ſich geboren zu haben. So abgeſchloſſen, wohlgefügt und wie aus einer inneren Nothwendigkeit hervorgegangen erſcheinen ſeine zahlloſen Gebilde, daß man glauben ſollte, nicht der Dichter habe ſie hervorgebracht, ſondern die Natur durch ihn. Allein es iſt wohl bekannt, daß dieſe ſcheinbare Natürlichkeit, wie man an den höchſten Werken der Poeſie und Kunſt wahrnehmen kann, gerade die Folge der vollkommenſten organiſchen Durchbildung und harmoniſchen Abrundung, das Reſultat der vollendetſten Meiſterſchaft iſt.

Welche Anſicht Lope de Vega vom Weſen und Zweck des Schauſpiels hatte, das ſagt er ſelbſt in kurzen Worten: „Das Drama ſoll die Handlungen der Menſchen nachahmen und die Sitten des Jahrhunderts malen;“ das heißt in der höheren Auffaſſung dieſes Satzes, die ſich in ſeinen Werken ſpiegelt: es ſoll keineswegs die Natur, die gemeine Wirklichkeit copiren, ſondern ein poetiſches Abbild des Menſchenlebens in ſeinen Höhen und Tiefen ſein, eine dichteriſche Darſtellung der Erſcheinungen, Thaten und Begebenheiten, welche aus der Fülle der Natur und Geſchichte als die bedeutſamſten hervorragen; und zwar muß das Drama die Handlungen und Vorfälle, die es mit innerer Nothwendigkeit aus den Charakteren abzuleiten hat, dem Zuſchauer unmittelbar vergegenwärtigend vor Augen führen, ſo daß dieſer die ganze Action mit zu erleben glaubt. Die höhere Beſtimmung des Schauſpiels, die ſich aus ſolcher Auffaſſung ergibt, iſt, den Menſchen durch Aufdeckung der

Quellen und Folgen ſeiner Handlungen zur Kenntniß ſeiner ſelbſt zu führen, ihn auf den ewigen Grund aller Erſcheinungen des Daſeins hinzuleiten und ihm Einſicht in die Wechſelbeziehungen der menſchlichen und göttlichen Dinge zu gewähren. Dieſe ſittliche Intention allein ſteht mit der Poeſie in Einklang, und von jenem gemeinen moraliſchen Zweck des Drama's, wonach immer Jemand ſündigen und dann die verdiente Züchtigung erhalten muß, von jenem Begehren, im Theater Kinderſtubenweisheit zu hören und ſich aus jedem Schauſpiele eine Nutzanwendung nach Hauſe zu nehmen, wußten unſer Dichter und ſeine Zeit Gott ſei Dank nichts.

Solchem Princip entſprechend, rollt Lope de Vega in jeder ſeiner dramatiſchen Dichtungen ein reiches Gemälde von Handlungen, Begebenheiten und Lebensverhältniſſen, von Motiven, Stimmungen und Empfindungen auf, die in einer nothwendigen Kette von Urſachen und Wirkungen zu ihrem Ziele fortſchreiten. Seine Bühne ſucht die größte Mannigfaltigkeit des Stoffes in ſich aufzunehmen, eine umfaſſende Darſtellung aller Lebensmomente zu geben und das große Weltgemälde in ſeiner ganzen Breite aufzurollen. Die Handlung (d. h. in umfangreichem Sinne, das ganze Gewebe von äußeren Erſcheinungen ſowohl, als inneren Triebfedern) ſteht bei ihm im Vordergrunde; einen beſonderen Lehrſatz, eine ſpecielle Maxime aufzuſtellen, wird nicht beabſichtigt; aber das Ganze wird durch das Band einer poetiſchen Intention zuſammengehalten, die den Mittelpunkt des Werkes ausmacht und daſſelbe zu jener Einheit, die jedem Kunſtwerke nöthig iſt, abrundet. Dieſe Grundidee nun, das Centrum, von dem alle Radien ſeiner Darſtellung

ausgehen, weiß der Dichter mit größter Sicherheit zu ergreifen und durch die Handlung selbst, durch die Situationen und Charactere, durch die ganze Führung der Fabel zur Anschauung zu bringen.

Um zu sehen, wie sehr die dramatische Kunst in Spanien erst durch Lope de Vega ihr eigentliches Feld gefunden habe, vergleiche man zunächst nur seine Behandlungsart des Dialogs mit der seiner Vorgänger. Blicken wir auf die Werke des la Cueva und Virues, an die er sich doch unmittelbar anschloß, wie ungelenk und fast ohne Ahnung dessen, was das Drama verlangt, erscheint bei ihnen die Sprache! Sie lassen die Personen diese und jene Rede hersagen; man nimmt den Mund zu pomphaften Schilderungen und Declamationen übervoll; aber die Sprechweise modificirt sich nicht nach den Umständen und dem Character der Redenden; sie kennt keine feinen Nüancen und Uebergänge, sondern stellt das Alltägliche dicht neben das Erhabene; sie eilt, wo Verweilen nöthig wäre, und gönnt sich dagegen ungebührlich viele Zeit, wo die größte Raschheit und Beweglichkeit erfordert würde. Wie anders dagegen bei Lope de Vega! Wie treffend und in einander greifend erscheint bei ihm der Wortwechsel! wie geschmeidig schmiegt sich seine Rede der jedesmaligen Stimmung des Sprechenden an! wie folgt sie dem Fortschreiten der Handlung! wie wechselt sie mit jedem neu hervortretenden Moment! wie gehalten ist sie und zugleich wie beweglich! Und wie musterhaft endlich sind die epischen und lyrischen Töne selbst da, wo sie sich mit der größten Selbstständigkeit geltend machen, dem dramatischen untergeordnet!

Wir wissen, daß Lope ein entschiedener Gegner des

Gongorismus war und sich rühmte, ein escritor llano zu sein, d. h. einen einfachen und ungekünstelten Styl zu schreiben [131]). Dessenunerachtet hat man ihm den Vorwurf der überladenen und geschraubten Ausdrucksweise gemacht. Es ist wahr, es finden sich in seinen Werken hier und da gewagte und übertriebene Metaphern, allzu künstliche dialektische Wendungen, Gleichnisse und Bilder, an denen der Ausländer Anstoß nehmen kann. Allein man lasse nicht aus der Acht, daß das Bilderreiche und Figürliche, der Hang zu Antithesenspielen und raffinirten Gedanken auf's innigste mit dem Wesen der spanischen Sprache verwachsen ist. Sei es durch Einfluß der Araber, sei es vermöge einer angeborenen Neigung des spanischen Geistes, diese Eigenheiten hatten sich schon im Beginn der castilianischen Literatur geltend gemacht; die alten Volksromanzen sind nicht durchaus frei davon; die Cancioneros bieten Beispiele in Menge und aus der Celestina sieht man, daß die Sucht, weithergeholte Gleichnisse und Anspielungen anzubringen, sich schon im 15. Jahrhundert in die Rede des gewöhnlichen Lebens eingeschlichen hatte [132]). Zugleich muß das lebhafte Tem-

[131]) Sogar in seinen Theaterstücken schwang er die Geißel der Satire gegen die Gongoristen. So sagt in den **Bizarrias de Belisa** die Heldin, wo sie ihre Nebenbuhlerin in einem lächerlichen Lichte darstellen will: „und sie schreibt im Cultus-Styl, in jener Griechensprache, die bis dahin in Castilien unbekannt war und die sie von ihrer Mutter nicht lernen konnte!" In einem anderen Stücke, **Amistad y Obligacion**, empfiehlt ein Dichter, Severus, sich einem Bräutigam, Namens Lope, und dieser letzte fragt ihn: „seid Ihr wie die Anderen oder Culturaner?" — Culturaner. — „Nun, so bleibt bei mir; Ihr soll meine Geheimnisse schreiben." — Eure Geheimnisse? warum? — „Weil es kein Mensch verstehen wird."

[132]) *Calixto.* **Ni comeré hasta entonces aunque primero**

perament des Südländers in Anſchlag gebracht werden, welches zu Uebertreibungen und disparaten Vergleichungen geneigt macht. Wem, der je mit Spaniern Umgang gehabt hat, ſollten nicht die ſeltſamen Metaphern und hyperboliſchen Ausdrücke aufgefallen ſein, die jeden Augenblick in ihren Reden zum Vorſchein kommen? Ein junger Mann nennt den Gegenſtand ſeiner Liebe **Clavel de mil alma** (Nelke meiner Seele). Ein munteres und witziges Mädchen fühlt ſich geſchmeichelt, wenn man ihr ſagt, ſie ſei ein **salero**, d. h. ein Salzfaß. Wer Wein trinkt und ausdrücken will, daß er ihm vorzüglich mundet, ruft: **sabe a gloria**, d. h. er gibt einen Vorgeſchmack des Paradieſes. Ein Bauer aus der Mancha, der zur Zeit des ſpaniſchen Befreiungskrieges gefragt wurde, wie ſtark das Heer ſei, das den Paß der Sierra Morena vertheidigte, gab zur Antwort: **Un medio mundo delante, un mundo entero detras y en el centro la santissima trinidad** (eine halbe Welt vorn, eine ganze Welt hinten und im Centrum die allerheiligſte Dreieinigkeit). In der Proſa des Cervantes, die doch allgemein als ein Muſter von Einfachheit und Natürlichkeit geprieſen wird, finden ſich viele ähnliche Phraſen, in denen eben nur die gewöhnliche Sprechart nachgeahmt iſt; und Lope würde nicht der treue Sittenſchilderer ſein, der er iſt, wenn er die bezeichnete Eigenheit nicht in ſeine Dramen hinübergenommen hätte. Was aber die Con-

sean los caballos de Febo apacentados en aquellos verdes prados, que suelen cuando ha dado fin a su jornada. *Sempronio.* Dexa, señor, essos rodeos, dexa essas poesias que no es habla conveniente la que a todos no es comun, la que pocos entienden. Di: aunque se ponga el Sol, y sabran todos lo que dices. — Celestina, Acto VIII.

cetti im Geiſt der italieniſchen Mariniſten, die hochtrabenden und überſpitzfindigen Reden betrifft, die ſich ſtellenweiſe bei ihm finden, ſo wird leicht bemerkt, daß dieſe faſt immer den perſifflirten Rollen, den Stutzern, Koketten, ſchmachtenden Liebhabern und anderen lächerlichen Figuren in den Mund gelegt werden, wie denn auch der Gracioſo nie ermangelt, den Galimathias ſeiner Gebieter und Gebieterinnen mit beißendem Spott zu geißeln. Was nach Abzug hiervon noch an Schwulſt und faſcher Emphaſe in ſeinen Werken übrig bleibt, iſt ſehr gering, und kann, wenn es auch als fehlerhaft verdammt werden mag, kein Hinderniß ſein, dem Lope eine hohe Virtuoſität in Handhabung der poetiſchen Diction zuzuſprechen. Sein Versbau iſt von wunderbarer Harmonie, Leichtigkeit und Eleganz; ſein Styl (abgeſehen von jenen ſehr vereinzelten Flecken, die überdieß gewiß zum Theil auf Rechnung der verunſtaltenden Copien ſeiner Werke zu ſetzen ſind) eben ſo natürlich und dem Gegenſtande angemeſſen als edel, kunſtvoll und gewaltig. Er hat alle Modulationen, die im Gebiet des Sprachvermögens liegen, in ſeiner Gewalt, und weiß eben ſo den innigen, zum Herzen ſprechenden Ton der unmittelbaren Empfindung zu treffen, als die Erzählungen und ausmalenden Schilderungen in ein prachtvolles Gewand zu kleiden, den beflügelten Witz auf dem Wellenſpiel der Rede zu ſchaukeln und dem hinſtrömenden Erguß der Leidenſchaft Worte zu leihen. Seine Beherrſchung der techniſchen Mittel der Darſtellung erſcheint gleich groß im gewöhnlichen, ſich nur durch einen leiſen Anflug poetiſchen Colorits von der Sprache des gemeinen Lebens erhebenden Dialog, wie in dem hinreißenden Drange der Beredtſamkeit. Er weiß die allerfamiliärſten Bilder und

Ausdrücke zu gebrauchen, ohne deshalb in's Prosaische und Triviale zu verfallen, und die alleraußerordentlichsten, ohne die Präciſion zu verletzen, oder an's Bombaſtiſche zu ſtreifen. Mit welcher Leichtigkeit und Klarheit gleiten ſeine Romanzen dahin, wie ſanft bewegte, bis auf den Grund durchſichtige Bäche; aber wie brauſend ergießen ſie ſich auch in den erregteren Momenten, gleich dem Bergſtrom, der über Felſenklippen rollt! Wie lebhaft und beweglich, mit welcher Grazie und Anmuth leihen ſich ſeine Redondillen und Decimen bald zu Rede und Gegenrede, bald zu Klagen der Liebe, bald zu Spielen des Scherzes und der Laune her! Welcher melodiſche Zauber in ſeinen Liras und Silvas! Und wie majeſtätiſch treten ſeine Octaven, Canzonen und übrigen italieniſchen Maaße auf!

Mit dem obigen Vorwurf verbindet ſich gewöhnlich ein anderer, der der falſchen und nutzlos ausgekramten Gelehrſamkeit. Hauptſächlich ſind hiermit wohl die Anſpielungen auf die alte Geſchichte und Mythologie gemeint, die in Lope's Werken allerdings bisweilen am unrechten Orte zu ſtehen ſcheinen. Allein man darf nicht außer Acht laſſen, daß ſich bei den Spaniern, wie bei allen Romaniſchen Völkern, die Erinnerung an das Alterthum immer lebendig erhalten hatte. Noch heute findet ſich der Reiſende oft überraſcht, wenn er hört, wie ſpaniſche Bauern und Landleute die Venus, den Amor, den Bacchus und andere alte Götternamen im Munde führen. Im 17. Jahrhundert nun war, wie aus vielfachen Zeugniſſen erhellt, die Bekanntſchaft mit der antiken Fabellehre noch allgemeiner verbreitet. Wie die Großen ihre feſtlichen Zuſammenkünfte gern mit mythologiſchen Darſtellungen ſchmückten, wie Phi-

lipp IV. in prachtvollen Spielen und Aufzügen (deren ſpäter näher erwähnt werden ſoll) die alte Götterwelt um ſich verſammelte, ſo ſuchte auch der Bürgerſtand und ſelbſt das Landvolk in gleich ſinnreichen, wenn auch weniger pomphaften Anordnungen bei ihren Feſten mit jenen zu wetteifern. Unſeren Dichter, der überall Bilder des wirklichen Lebens ſeiner Zeit gibt, kann daher keineswegs der Tadel der Unnatur treffen, wenn er ſelbſt Leute der unteren Stände mythologiſche Gleichniſſe und dergleichen vorbringen läßt. Daß er trotz dem hier und da nicht beſſer gethan hätte, ſich in ſeinen Citaten zu mäßigen, ſoll nicht geſagt werden; aber das Befremdende, das die angedeutete Eigenheit für den erſten Blick hat, wird in den meiſten Fällen durch die obige Betrachtung verſchwinden.

Wenden wir uns zu einem der weſentlichſten Erforderniſſe der dramatiſchen Kunſt, der Zeichnung der Charactere, ſo werden wir auch hierin dem Lope eine ſeltne Meiſterſchaft zuerkennen müſſen. Wir wiſſen, mit welchen eingewurzelten Vorurtheilen dieſer Ausſpruch zu kämpfen hat. Es iſt ſeit lange hergebracht, den ſpaniſchen Dichtern Flachheit in der Characterzeichnung vorzuwerfen und ihnen höchſtens einige Geſchicklichkeit in Modificirung der allgemeinen Characterformen zuzugeſtehen, die, wie man ſagt, bei ihnen die Stelle der Individualität vertreten müſſen. Wie man es oft erlebt, daß ein einmal ausgeſprochenes Urtheil, ſei es auch noch ſo verkehrt, durch hundert Bücher verſchleppt wird, ſo iſt auch dieſes von einem Schriftſteller immer dem anderen nachgebetet worden, ohne daß ſich irgend einer die Mühe gegeben hätte, ſorgfältiger zu prüfen. „Der Alte (Vejete) — müſſen wir leſen — der elegante

Liebhaber (**Galan**), die elegante junge Dame (**Dama**), der Bediente, das Kammermädchen, kommen in allen spanischen Stücken als stehende Rollen vor.“ Wer sollte hiernach nicht glauben, das spanische Schauspiel habe, wie die italienische **Commedia dell' arte**, bestimmte Masken, in deren geschlossenem Kreise es sich bewege? Die Wahrheit aber ist: die erwähnten Ausdrücke bezeichnen in der spanischen Theatersprache theils allgemeine Rollenfächer, wie auch wir von Heldenrollen, Liebhabern, Intriguants u. s. w. reden, theils die Altersklassen der handelnden Personen; und zwar wird unter **Vejete** nicht der Alte im Allgemeinen, sondern der lächerliche Alte, wie er hier und da in den Lustspielen vorkommt, verstanden; **Barba** bedeutet den Mann in gesetzten Jahren, **Galan** den jugendlichen Cavallero, **Dama** die Dame aus den höheren Ständen. Von stehenden Characteren ist dabei nicht im entferntesten die Rede; innerhalb der Classen, die sich unter diesem Namen in dem Personal der Comödien hervorheben, kann vielmehr die größte Mannigfaltigkeit verschiedenartigster Individualitäten Statt finden. Das oben angeführte Urtheil nimmt sich gerade so aus, als wollte man dem Shakspeare Einförmigkeit und Mangel an invividueller Characteristik vorwerfen, weil er so oft Helden, Liebhaber u. s. w. auf die Bühne bringt. Uebrigens muß es uns Wunder nehmen, daß die Schriftsteller, welche die spanischen Dramatiker mit jenem Tadel belegen, im Uebrigen noch immer mancherlei Gutes von ihnen zu rühmen wissen; denn ohne Characterzeichnung, ohne Entwicklung der Handlungen aus dem geistigen Wesen der Personen ist nach unserer Einsicht keine dramatische Kunst denkbar. Der in Rede stehende Vorwurf

nun ſcheint — wenn er nicht auf ganz oberflächlicher Kenntnißnahme von dem Gegenſtande beruht — aus einer falſchen Anſicht von der Bedeutung der Characterſtik im Drama hervorgegangen zu ſein. In Zeiten nämlich, wo der lebendige Quell der Poeſie ſpärlich floß und man ſich bemühte, durch Verſtandesoperation dichteriſche Werke zu Stande zu bringen, gerieth man auf den ſeltſamen Einfall, Characterzeichnung um ihrer ſelbſt willen für die Hauptſache in der dramatiſchen Poeſie zu halten. Und ſo legte man es darauf an, jede Figur vor den Augen der Zuſchauer zu zergliedern und gleichſam chemiſch in die Elemente zu zerlegen, aus denen man ſich ihr Weſen zuſammengeſetzt dachte; die handelnden oder vielmehr redenden Perſonen mußten ſich nach der Reihe, wie Inſekten unter dem Mikroſcop, in allen Faſern ihrer Perſönlichkeit betrachten laſſen, und in endloſen Monologen Verzeichniſſe aller ihrer Tugenden und Laſter, ihrer Eigenſchaften und Affecte liefern; das gab die ſogenannten, eine Zeit lang ſo geprieſenen Characterſtücke. Aber begreiflicher Weiſe kann der bloß berechnende Verſtand nicht zur ſchöpferiſchen Potenz werden; und ſo geht aus allen Materialien, die man hier herbeiſchleppt, um ein Characterbild zuſammenzuſtellen, noch keine volle lebendige Perſönlichkeit hervor; wir ſehen nichts als todte Masken vor uns, denen es, wie ſichtlich ſie ſich auch bemühen, alle Züge des Lebens nachzuäffen, doch nicht gelingt, die Phantaſie zum Glauben an ihr wirkliches Daſein zu nöthigen. Allein dieſe Manier, jede Figur auf die Folter zu ſpannen und mit ihr ein peinliches Verhör über alle ihre Verhältniſſe und Gedanken anzuſtellen, iſt ferner auch ganz unverträglich mit dem Weſen und Zweck der dramatiſchen Poeſie.

Die Characteriſtik iſt im Drama nicht um ihrer ſelbſt willen da, ſondern nur Dienerin der poetiſchen Intention; eine durchgehends und für alle Figuren gleich ausführliche Characterſchilderung iſt in keiner Dichtung zu dulden. Eine Zuſammenſtellung des Perſonals, in der jede Phyſiognomie mit gleich markirten Zügen hervorträte, würde eben ſo fehlerhaft ſein, wie wenn der Maler alle Geſtalten ſeines Bildes, in Reihe und Glied aufmarſchirt, in den Vordergrund poſtiren wollte. Eben ſo verwerflich iſt die Methode, Charactere mittels weitläufiger Reflexionen und Selbſtbekenntniſſe darzuſtellen; die Kunſt des Meiſters beſteht eben darin, daß er den Zügen ſeines Bildes durch wenige Pinſelſtriche Leben und Bedeutung zu leihen weiß. Es iſt ſchlimm, daß durch die irren Verſuche im Drama, mit denen unſere Bühnen heimgeſucht worden ſind, die Verwirrung der äſthetiſchen Anſichten ſo groß geworden iſt, daß man ſich genöthigt ſieht, über dieſe ſich ſo ganz von ſelbſt verſtehenden Dinge ein Wort zu verlieren. In der Gruppirung und Anordnung der handelnden Perſonen nun, in der gehörigen Vertheilung von Licht und Schatten, in der Kunſt, die Charactere durch ſich ſelbſt, durch die That und die Situationen darzuſtellen und ihnen gerade den Raum zu verſtatten, der ihnen im Verhältniß zur Grundidee des Stücks gebührt, ſcheint uns Lope auf einer Stufe zu ſtehen, die nur ſelten erreicht worden iſt. Die Ausführlichkeit, mit der er ſeine Perſonen darſtellt, die individuellen Beſtimmungen, durch die er ſie auszeichnet, richten ſich nach dem dichteriſchen Zwecke, der ihm bei ſeinem jedesmaligen Werke vorſchwebt. Wo er eine ſymboliſche oder allegoriſche Intention verfolgt, wie namentlich oft in geiſtlichen Schauſpielen, da läßt er die Characteriſtik allerdings

zurücktreten und ſeine Figuren als Perſonificationen von Allgemeinbegriffen, als Träger beſtimmter geiſtiger Potenzen erſcheinen. Auch in den Stücken, in denen die Intrigue oder der äußere Zufall die verwaltenden Elemente bilden, ſtehen ſeine Perſonen meiſtens als Gattungen da; und ganz mit Recht, denn wo die das Leben beherrſchenden äußeren Mächte Mittelpunkt des Intereſſes ſind, da würde die Theilnahme durch überflüſſige Characterſchilderung nur zerſplittert werden. Zugleich iſt zu bedenken, daß man es hier mit einer Nation zu thun hat, bei der Glaube, Erziehung, Gewohnheit und Convenienz einen übermächtigen Einfluß auf das Leben ausüben und den Einzelnen eine Durchſchnittsphyſiognomie ertheilen, hinter welcher die Individualität ſchlummert, um nur auf beſondere Anregungen zu erwachen. Wo der Dichter nur die Oberfläche des Daſeins und die Erſcheinungen, die auf ihr ſpielen, darſtellen will, bieten ſich ihm daher zunächſt auch nur jene allgemeinen Umriſſe dar; aber wie oft, wenn Veranlaſſung und der geeignete Ort vorhanden ſind, wird man auch hier durch die feinſten Züge der hervorbrechenden Individualität überraſcht! Und wo endlich, wie in der bei weitem größeren Zahl ſeiner Schauſpiele, das Leben nicht bloß von Seiten der äußeren Umſtände, die es geſtalten, aufgefaßt wird, ſondern in allen Beziehungen und in allen den Veränderungen, die durch innere Stimmungen ſowohl als durch äußere Verhältniſſe hervorgerufen werden, da entfaltet Lope ein eminentes Talent zur Characteriſtik, eine tiefe Menſchenkenntniß und einen ſeltenen Scharfblick in Erfaſſung der Leidenſchaften, ihrer Gründe und Folgen. Er weiß die verborgenſten Falten der Seele auseinander zulegen, uns in alle Tiefen des menſchlichen Herzens, alle ſeine Sympa-

thien und Antipathien zu enthüllen, jede Stimmung und jeden Gemüthszuſtand auf's überzeugendſte zu ſchildern, und zwar ſo, daß alle einzelnen Züge zu einem compacten Bilde zuſammentreten und die lebendigſte, markirteſte Individualität darſtellen. Alle Geſchlechter und Alter der Menſchen, vom Greiſe bis zum Kinde herab, alle Stände, vom König und Granden bis zum Banditen und Laſtträger, bewegen ſich in ſeinen Werken in eigenthümlicher Kraft, jede Figur nicht etwa als Repräſentant ihrer Claſſe, ſondern durch den ſelbſtſtändigſten Ausdruck ausgezeichnet, der ſich der Phantaſie unauslöſchlich einprägt. Die ſichere Hand, die Kraft, Natur und Wahrheit, womit er den Figuren, welche die Hauptträger des Intereſſes in ſeinen Stücken ſind, ihre beſondere Farbe zu leihen weiß, iſt aber nur ein Theil ſeiner umfaſſenden Kunſt in Vertheilung des Colorits, in Anordnung und Gruppirung der Geſtalten, ſo daß jede im richtigen Verhältniß zum Mittelpunkt des Ganzen ſteht. Je nachdem die Intention des Drama's es verlangt, ſtellt er die Eigenſchaften und geiſtigen Zuſtände, kurz das, was man unter dem Geſammtbegriff Character zuſammenfaßt, bald unmittelbar als etwas Fertiges vor uns hin, bald läßt er es vor unſeren Augen werden, ſo daß wir Zeugen ſeines Entwicklungsproceſſes ſind. Durch die berechnetſte Ausſparung der Pinſelſtriche weiß er ſelbſt in die Charactere der untergeordneten Perſonen Abſchattung zu bringen, ſie in correcten Umriſſen und in ſelbſtſtändiger Haltung hinzuſtellen. Und nun — wodurch die dramatiſche Kunſt ihre höchſte Staffel erreicht — ſtellt er den Zuſchauer auf den Standpunkt, von welchem aus ſich ihm die richtige Perſpective für das Ganze ergibt, ſo daß er den ganzen Kreis der Be-

ſtrebungen, in denen die Handelnden befangen ſind, überſchauen und in das innerſte Triebwerk der Action blicken kann. Der Hörer wird hierdurch zum Mitwiſſer der ſich entgegenſtrebenden Parteien; er erkennt nicht allein ihre Abſichten, ſondern auch die Springfedern, durch welche dieſe in Bewegung geſetzt werden; er wird gleichſam in den Kreis der Handelnden hinübergezogen, ſo daß er ihre Befürchtungen und Hoffnungen, ihre Freuden und ihre Schmerzen theilt, und ſteht doch wieder eine Stufe über ihnen, von welcher aus er mit unbefangenem geiſtigen Auge prüfend auf ihre Leidenſchaften und Gemüthsbewegungen niederſehen kann. Indem der Dichter ſein Publicum auf dieſe Art gleichſam zwingt, bald für dieſe, bald für jene ſeiner Geſtalten Partei zu nehmen, die Chancen des Gelingens oder Mißlingens ihrer Pläne abzuwägen, erreicht er es, die Illuſion auf die höchſte Spitze zu treiben und ein Intereſſe zu erregen, das nach den Verſicherungen ſeiner Zeitgenoſſen oft ſo hoch ſtieg, daß die Darſtellung durch die Theilnahme der Zuhörer unterbrochen wurde.

Ein gegen manche Charactere Lope's anſcheinend begründeter Vorwurf iſt, daß ſich ihre Stimmungen plötzlich, namentlich gegen den Schluß des Stückes hin, auf unmotivirte Weiſe änderen. Es kann wohl nicht allgemeinhin geläugnet werden, daß bisweilen eine Uebereilung des Dichters hierbei im Spiele ſein mag. Allein die Beiſpiele von ſolchem unerwarteten Geſinnungswechſel auch bei Figuren, die im Uebrigen mit der größten Sorgfalt und Beſtimmtheit gezeichnet ſind, kommen in den ſpaniſchen Schauſpielen, Romanen und Novellen überhaupt ſo häufig vor, daß man nicht umhin kann, den erklärenden Grund dafür in

der Eigenthümlichkeit des Volkes, das die Urbilder zu dieſen Schilderungen geliefert hat, zu ſuchen. Die Spanier beſitzen eine Schnellkraft, Reizbarkeit und Beweglichkeit der Seelenvermögen, wie der Nordländer ſie nicht ahnt; ihr Streben und Wollen iſt überall im höchſten Grade decidirt; ihre Leidenſchaftlichkeit eben ſo entſchieden und beharrlich in Verfolgung ihres Zieles, als bereit, ſich, ſobald dies Ziel als unerreichbar erſcheint, dem Gebot der Vernunft zu fügen. Die Gefühle ſchlagen bei ihnen in ihr Gegentheil um, ohne erſt lange Reihen von Mittelſtufen zu durchlaufen, wie bei uns; verzehrendes Feuer der Empfindung liegt neben eiſiger Kälte. Der Spanier geht von der glühendſten Liebe ſo ſchnell zum glühendſten Haſſe über, als hätte er aus jener Quelle getrunken, von der Arioſt fabelt. Die Empfindlichkeit ſeines Ehrgefühls vermag ihm Mordwaffen gegen diejenigen, die ihm bisher die Liebſten auf Erden waren, in die Hand zu geben; auf denſelben Antrieb aber vermag er auch die Wallungen der Leidenſchaft in der Bruſt zu verſchließen oder unter dem äußeren Schein der Gleichgültigkeit zu verbergen. Von dieſer Seite her fällt denn ein aufklärendes Licht auf viele Entwicklungen in den ſpaniſchen Dramen, die bei oberflächlicher Betrachtung als unmotivirt erſcheinen könnten; und manche unerwartete Wendungen in der Sinnesart der handelnden Perſonen, die man auf den erſten Blick für Extravaganzen des Dichters zu halten geneigt ſein möchte, erſcheinen als eben ſo viele der Natur des Spaniers abgelauſchte Züge.

Mit beſonderer Vorliebe hat Lope ſich der Schilderung des weiblichen Geſchlechtes zugewandt. Nur ſelten gewiß haben ſich die Frauen eines ähnlichen Dichters zu freuen

gehabt. Er liebt es, ſie in einem idealen Lichte darzuſtellen; Niemand vielleicht hat mit mehr Innigkeit, Seele und Wahrheit die Gluth der Neigung, die Standhaftigkeit und die Energie geſchildert, deren ein liebendes Weib fähig iſt; Niemand mit gleicher Feinheit die Labyrinthe des Frauenherzens entwirrt und alle Pfade verfolgt, welche die Liebe in ihm wandert, von der erſten ſchüchternen Regung des Gefühls bis zur aufopferndſten Hingebung und zum höchſten Feuer der Leidenſchaft. Doch liegt unſerem Dichter nichts ferner, als ſich in hohlen Abſtractionen zu bewegen, oder ſeine weiblichen Geſtalten als allgemeine Perſonificationen von Schwärmerei und Aufopferungsſucht zu zeichnen. Das Naturtreue, das Reinmenſchliche in dieſen Figuren ertheilt ihnen vielmehr ihren höchſten Reiz. Auch ſind die Kreiſe, in denen ſich ihre Individualität bewegt, von der größten Mannigfaltigkeit; nicht allein alle Claſſen von der Königin bis zur Luſtdirne, ſondern auch alle möglichen Typen innerhalb dieſer Claſſen haben ihm Vorbilder geliefert; auch hat er ſich nicht geſcheut, die Verirrungen, auf die das Weib gerathen, die Tücken und Verrätherſtreiche, die es ausüben kann, mit lebhaftem Pinſel bis in's Einzelne hinein auszumalen. Seine **Reyna Juana de Napoles** iſt ein alle Schranken der Weiblichkeit überſpringendes, ſich in Wolluſt und Grauſamkeit berauſchendes Mannweib; im **Anzuelo de Fenisa** und im **Arenal de Sevilla** treten gemeine Courtiſanen als Heldinnen auf. Im **Rufian Castrucho** und im **Cavallero del Olmedo** haben wir es mit verſchmitzten Kupplerinnen zu thun, deren Bilder von ſprechendſter Wahrheit ſind. Die Delicateſſe, mit der er dieſe Dinge zu behandeln weiß, verdient

eben so viel Lob, wie der gesunde Sinn, mit dem er (z. B. im **Animal profeta** und im **El castigo sin venganza**) sich selbst vor Schilderungen des Ehebruches und Inceſtes nicht gescheut hat.

Ein Characterbild, das bei Lope häufig und in verschiedenen Gestalten wiederkehrt, ist das einer leidenschaftlichen, entschlossenen und zu den verwegensten Thaten aufgelegten Frau. Seine **Varona Castellana** führt das Schwert wie eine zweite Bradamante; seine **Moza de Cántaro** greift zum Dolch, um ihre Ehre zu vertheidigen. Die **Villana de Xetafe**, die **Serrana de Tormes** und die Heldin der **Donayres de Mático** spinnen die ausgelassensten Intriguen und Verräthereien an. In den beiden letzten dieser Stücke und in noch einigen anderen von Lope kommt auch die später auf dem spanischen Theater so oft wiederholte Erfindung vor, daß eine Dame Männerkleidung annimmt, um ihrem Geliebten zu folgen, oder die Pläne des Treulosen zu kreuzen. Doch hat unser Dichter mit diesem, zu sehr interessanten Situationen Anlaß gebenden Motiv keinen Mißbrauch getrieben, wie andere Dramatiker seines Volks.

Besondere Bewunderung ward von Lope's Zeitgenossen der Kunst gezollt, mit der er die unteren Volksclassen, Bauern, Landleute, Hirten u. s. w. darzustellen weiß. Und wirklich ist dies eine der glänzendsten Seiten seines Talents, wie er sich dessen selbst sehr gut bewußt gewesen zu sein scheint; denn er hat keine sich darbietende Gelegenheit, dergleichen Schilderungen anzubringen, unbenutzt vorübergehen lassen, ja bisweilen selbst in seine historischen und geistlichen Schauspiele, den Gang der Handlung unterbrechend, solche kleine Idyllen eingeschaltet. Die Anmuth,

heitere Unſchuld und kindliche Naivetät in dieſen Gemälden, der mannigfaltige Reiz, der über ſie hingebreitet iſt, ihre doch nie von poetiſchem Colorit entblößte Naturtreue ziehen den Beſchauer, wie oft auch Aehnliches wiederkehrt, immer von Neuem an. Bald iſt es das unnachahmlich friſche und liebliche Bild einer bäuriſchen Liebſchaft, bald die Darſtellung der ländlichen Einfalt und Rohheit, bald der Gegenſatz des ungeſchminkten Naturlebens zu der ſtädtiſchen und höfiſchen Bildung, was uns ergötzt. Nicht zu überſehen ſind hierbei die lieblichen Schilderungen der ländlichen Feſte und Spiele, und die häufig eingewebten Lieder, die zu dem Beſten der ſpaniſchen Volkspoeſie gehören. Es weht eine friſche Landluft in dieſen Scenen, ein Hauch aus jenen unvergleichlichen Thälern am Sil und Genil; alle Reize des ſüdlichen Himmels, einer eben ſo großartigen wie lieblichen Natur ſind über ſie ausgebreitet. Von Niemand, vielleicht ſelbſt von Cervantes nicht, iſt das ſpaniſche Landvolk ſo in allen ſeinen Eigenheiten beobachtet und in ſeinen liebenswürdigſten Zügen aufgefaßt worden; und kein Reiſebeſchreiber kann uns deſſen Character beſſer kennen lehren. Man braucht nur einige ſolcher Scenen geleſen zu haben, um ſich in dem Leben und Treiben dieſer Dorfbewohner ganz heimiſch zu finden. Um aber die Wahrheit dieſer Darſtellungen nicht zu verkennen, darf man nicht außer Acht laſſen, daß man es hier mit einem ſüdlichen Volke zu thun hat, bei dem Aufgewecktheit, Phantaſie und Witz ein Gemeingut aller Stände ſind und bei dem ſelbſt die Plumpheit noch mit einer gewiſſen Grazie umkleidet erſcheint.

Als Mittelpunkt des burlesken Theils, den er in den

mehrſten ſeiner Schauſpiele dem ernſten gegenüberſtellt' braucht Lope in der Regel den Graciosо. Nach ſeiner eignen Ausſage iſt eine ſeiner Jugendcomödien, **la Francesilla**, das Stück, in dem er dieſe Rolle zuerſt angewandt hat [133]). Wir wiſſen indeſſen, daß der Luſtigmacher beinahe ſo alt iſt wie die ſpaniſche Bühne und ſchon von Naharro und Lope de Rueda gebraucht wurde. Jedoch iſt ſo viel gewiß, daß dieſe Rolle bei den unmittelbaren Vorgängern unſeres Lope (Cervantes, la Cueva u. ſ. w.) und auch in der Mehrzahl der Stücke, die wir als die älteren unter ſeinen eignen kennen, nicht vorkommt. Mithin kann der neuere Gracioſo, der von nun an auf der ſpaniſchen Bühne ſo beliebt wurde, als ſeine Schöpfung angeſehen werden. In dieſer Figur ſchmolzen die verſchiedenen, einzeln ſchon längſt bekannten Züge des Hanſtwurſts und Poſſenreißers (**Bobo**), des Tölpels und einfältigen Bauern oder Hirten (**Simple**) und des furchtſamen Bedienten, mit den neu hinzugebrachten eines ſatiriſchen Beobachters des um ihn her Geſchehenden zuſammen. Zu einer ſtereotypen Geſtalt, wie bei den Späteren, iſt übrigens der Gracioſo bei Lope de Vega noch nicht geworden. Wenn Jene, namentlich

[133]) Lope ſagt in der Dedication dieſer Comödie an Montalvan: **Repare en que fué la primera en que se introdujo la figura del donaire quo desde entonces dió tanta ocasion á los presentes. Hizola Rios, unico en todas y digno desta memoria. Vmd. la lea por nueva, pues cuando yo la escribi, no habia nacido.** Aus den letzten Worten geht hervor, daß die Neuerung, von welcher hier die Rede iſt, vor dem Jahre 1602, in welchem Montalvan geboren wurde, Statt hatte. Der Gracioſo in der **Francesilla**, welcher mithin als der Ahnherr ſo vieler anderen Figuren der ſpaniſchen Bühne anzuſehen iſt, heißt Triſtan.

Calderon, dieſe Rolle in jedem Stück für unerläßlich halten und ſie ſelbſt da anbringen, wo ſie ganz überflüſſig iſt und das Intereſſe des Ganzen mehr ſtört, als fördert (man denke nur an den ſtandhaften Prinzen), ſo hat unſer Dichter in ſolchen Fällen weislich ganz auf ſie verzichtet. Und wenn bei Jenen die luſtige Perſon faſt immer durch einen ſpaßmachenden Bedienten repräſentirt wird, ſo iſt der Gracioſo des Lope von viel größerer Mannigfaltigkeit; nicht bloß äußerlich, inſofern er bald als Bauer, bald als Hirt, bald als Diener auftritt; auch innerlich findet unter dieſen Figuren innerhalb des durchgehenden allgemeinen Zuges der Einfalt, Tölpelei oder Schalkheit noch eine feine Nüancirung des Characters Statt. Der jenen vorlauten Bedienten oft und von den Schauſpieldichtern ſelbſt [134])

[134]) S. z. B. folgende Stelle aus Amar por señas von Tirſo de Molina.

Montoya.

Muchos discretos
A sus ministros han dado
Cuenta de cosas mas graves,
Cuyo consejo remedia
Imposibles: qué comedia
Hay (si las de España sabes)
En que el Gracioso no tenga
Privanza contra las leyes
Con duques, condes y reyes,
Ya venga bien, ya no venga?
Qué secreto no le fian?
Qué infanta no le da entrada?
A qué princesa no agrada?

D. Gabriel.

Los poetas desvarian
Con esas habilidades;

gemachte Vorwurf, daß ſie gegen alle Wahrſcheinlichkeit Allerweltsvertraute und mit ihren Späßen ſelbſt zur Unzeit immer bei der Hand ſeien, kann daher die Gracioſos unſeres Autors nicht treffen. Sehr oft hat dieſer auch das Komiſche nicht in Einer beſtimmten Figur concentrirt, wie dies ſpäter faſt ausſchließlicher Brauch wurde, ſondern daſſelbe auf eine Anzahl von Perſonen vertheilt. Ueberall ſind Scherz und Ironie von ihm auf's trefflichſte gehandhabt. Sein Witz iſt von ſprudelnder Fülle und bei aller Ausgelaſſenheit immer voll Anmuth und von jener unſchuldigen Heiterkeit durchdrungen, die ſo ſehr ergötzt, weil ſie nie verletzt, oder in bittere Satire ausartet; faſt aus jeder ſeiner Comödien ließe ſich eine Sammlung der köſtlichſten Späße machen. Aber noch mehr muß die Kunſt gerühmt werden, mit welcher der Komik ſtets eine bedeut-

Pues dando à la pluma prisa,
Por ocasionar la risa
No excusan impropiedades.

Und die folgende aus Moreto's Marques de Cigarral:

Marina.

Las señoras no se tratan
Por no perder su estima,
Con la familia lacaya.

Fuencarral

Despues que se introdujeron
Las comedias en España,
Pueden servir los lacayos
En los estrados y salas
Y aun hablar con las señoras
De gerarquias mas altas
Que la señora Marina,
Pues son princesas é infantas.

ſame Stellung zur Haupthandlung gegeben wird. Als mithandelnd und in den Gang der Action eingreifend werden die komiſchen Figuren freilich nur ſelten gebraucht; aber deſſenunerachtet bilden ſie einen weſentlichen Beſtandtheil der ganzen Compoſition; ſie repräſentiren das reflectirende Element und zeigen uns das Urtheil der Unbefangenen oder des nüchternen Verſtandes über die Anſchläge und Thaten der von ihren Leidenſchaften und ihrem einſeitigen Wollen geblendeten Hauptperſonen. Sie ſtehen den Helden in parodiſcher Weiſe gegenüber und wiederholen die von idealen Motiven geleiteten Handlungen derſelben in einer niederen Sphäre, ſo daß das Erhabene zur Caricatur wird; ſie wenden ihren ganzen Witz an, die Gedanken und Geſinnungen, die Situationen und Verhältniſſe, die in der Haupthandlung vorkommen, in's Komiſche zu verdrehen und lächerlich zu machen. Dies iſt die eine Weiſe, wie Lope luſtige Perſonen und Scenen zur Anwendung bringt, aber nicht die einzige; denn aus allzu häufiger Wiederholung derſelben würde Monotonie entſpringen; oft iſt das Parodiſche weniger ausgeführt oder nur in einzelnen Zügen angedeutet; aber der Gracioſo und die entſprechenden Figuren bleiben nichts deſto weniger bedeutungsvolle Glieder des Ganzen; ſie werden bald dazu gebraucht, mit ihrem ſcharfen Blick die Gemüther der Uebrigen zu analyſiren, die geheimen Tiefen ihrer Seelen aufzudecken und ihre verborgenen Gedanken an's Licht zu bringen; bald werden ſcherzhafte Theile in den Ernſt des Drama's eingeſchoben, damit für den Hörer, deſſen Theilnahme durch die anhaltende Gemüthsbewegung und Aufregung des Mitleids zu ſehr in Anſpruch genommen würde,

eine wohlthuende Pauſe eintrete, in der er ſich zu neuen Erſchütterungen Kraft holen könne.

Ueber die Compoſition, die Leitung und Anordnung des Plans von Lope's Comödien läßt ſich ſchwer etwas Allgemeines ſagen, weil ſich in dieſem Punkt eine ſo große Verſchiedenheit unter ſeinen Werken bemerklich macht. Wenn die Fähigkeit, Geſtalten zu ſchaffen und Charactere in voller Lebendigkeit hinzuſtellen, wenn die Kunſt der Sprache und des Versbaues ihn vielleicht nie verlaſſen hat, ſo läßt ſich nicht läugnen, daß ſeine dramatiſche Compoſition bisweilen an weſentlichen Gebrechen leidet. Wir ſind zwar weit entfernt, hierher die Verletzung der Orts- und Zeiteinheit zu rechnen, die an ihm von den ſpaniſchen Kritikern ſo hart gerügt wird; das kann nur dem in den Sinn kommen, der den ganz verkehrten Maaßſtab der gewöhnlichen Wirklichkeit an die Kunſt legt. Aber manche Stücke Lope's ſind mit einer Menge incohärenten Stoffes angefüllt, den keine dichteriſche Kunſt zur wahren Einheit des poetiſchen Intereſſes abrunden kann. Die Meiſterſchaft Lope's in Bewältigung ſeiner Vorwürfe war — das hat er an unzähligen Beiſpielen bewieſen — ſo groß, daß er ſich zutraute, auch das Unmögliche zu vollbringen, eine Ueberfülle von Handlungen in daſſelbe Werk zuſammenzudrängen, heterogene, ganz unvereinbare Elemente mit einander zu verbinden. In ſolchen Fällen haben wir denn ein Quodlibet von Scenen, die in ſo engem Raum nicht neben einander beſtehen können, ohne daß die eine den Eindruck der anderen annullirte; einen Reichthum von Zügen und Begebenheiten, die an ſich betrachtet oft bewundernswerth ſein mögen, aber ſich gegenſeitig erdrücken und zu verſchie-

denartig ſind, um mit einander verſchmolzen und zu einem runden Ganzen verarbeitet werden zu können. Namentlich ſind manche ſeiner geiſtlichen und hiſtoriſchen Stücke mit dieſem Fehler behaftet. Er hat hier oft die ganze Maſſe der Materialien, die ihm Tradition oder Geſchichte darboten, ohne Uebergehung eines einzigen Zuges in ſein Werk aufnehmen wollen. Er hat auch nach Kräften gerungen, dieſe Einzelheiten nicht bloß aneinanderzureihen, ſondern von einem ſicheren Mittelpunkt aus zu ordnen und zu geſtalten. Allein das Unmögliche iſt auch für ihn unausführbar geblieben; die heterogenen Maſſen, die zuſammengehäuft werden, tragen immer zur Schau, daß ſie nicht in dieſen Verein hätten gebracht werden ſollen; die derartigen Stücke bieten entweder gar keine Einheit der Handlung dar, oder das Centrum der Darſtellung wird von den es umlagernden Schichten verdeckt; die einzelnen Beſtandtheile müſſen entweder unbenutzt und unverarbeitet liegen bleiben, oder ſie gerathen mit ſich ſelbſt und mit der Haupthandlung in Widerſpruch.

Ein anderer, den Lope hier und da treffender Vorwurf iſt, daß er die Entwicklungen ſeiner Stücke übereilt, ſie zu plötzlich und zu wenig von innen heraus motivirt eintreten läßt. Er gibt unter ſeinen theoretiſchen Ausſprüchen über das Drama den Rath, die Zuhörer ſo lange wie möglich über den Ausgang des Stückes in Ungewißheit zu laſſen; allein er hat mit dieſem Kunſtgriff nicht ſelten Mißbrauch getrieben und die Verwicklung ſo lange geſteigert, bis die letzte Scene da iſt und nun die Auflöſung, ſtatt ſich natürlich zu entfalten, erzwungen werden muß. Seine Kunſt, die Aufmerkſamkeit zu ſpannen, den

Knoten der Begebenheiten fest und immer fester zu schürzen, ist bewundernswerth; aber der Hang zum Seltenen und Außerordentlichen hat ihn bisweilen auch zu Verwirrungen gedrängt, die überhaupt nicht anders als durch ein Zerhauen des Knotens zu lösen waren. In anderen Fällen, wo seine Schauspiele ein Gefühl von Unbefriedigung hinterlassen, spüren wir, wie der Dichter, der fast immer mit unvergleichlicher Kühnheit und Energie anfängt, im Fortgange seines Werkes von einer Abspannung überfallen worden ist, oder wie er in ungezügelter Hast der Production, dem Drang des Fertigwerdens nachgebend, seinen Plan nicht gehörig überlegt und zur Reife gebracht hat.

Diese Ausstellungen treffen indeß nur einen verhältnißmäßig geringen Theil von Lope's Comödien, und es wäre höchst voreilig, auf diese hin über die Compositionsfähigkeit des Dichters im Allgemeinen abzuurtheilen. Die größere Zahl seiner Werke erscheint vielmehr auch in dieser Hinsicht untadelhaft und liefert sprechende Beweise von ächt künstlerischer Besonnenheit und sicherster Beherrschung aller der Mittel, durch die ein Entwurf zu dramatischer Abrundung und Geschlossenheit gebracht wird. Liegt, durch Ueberlieferung der Sage oder Geschichte, ein Gewirr sich kreuzender Begebenheiten und Situationen vor, ein Chaos, an dessen Gestaltung jeder Andere verzweifeln würde, — Lope weiß es zu zertheilen, das Ueberflüssige und Störende auszuscheiden, Ordnung, Consequenz und organische Nothwendigkeit hineinzubringen. Gilt es, ein einzelnes Factum, eine Anekdote, die kaum Stoff zu einer Scene darzubieten scheint, zur Grundlage eines Drama's zu machen, — er hat immer genug eigne Erfindung in Bereitschaft und weiß

dieſe ſo kunſtreich mit dem Fundament, auf dem er baut, in Verbindung zu bringen, daß ein wohlgefügtes und reich ausgeſtattetes Ganze zu Stande kommt. Denen zum Trotz, die den Lope als ein ganz verwildertes Genie dargeſtellt und von ſeiner „nachläſſig-ſchlechten Manier" geredet haben, ſprechen wir es aus: Der Zahl ſeiner Stücke, die mit berechnetſter Stellung aller Theile zum Ganzen, mit gemeſſenſter Ausſparung der Effecte, mit weiſeſter Oekonomie, ſo daß auch nicht Eine müſſige Figur oder Scene vorhanden iſt, componirt ſind, laſſen ſich vielleicht nicht eben ſo viele irgend eines anderen Dichters, von denen daſſelbe zu rühmen wäre, entgegenſtellen. Ja, manche dieſer Schauſpiele zeigen in ihrer inneren Gliederung eine ſolche Symmetrie, eine ſolche Regelmäßigkeit, Sorgfalt und Durchdachtheit, daß man muthmaßen könnte, hier habe die kälteſte Berechnung gewaltet und dieſe müſſe auch eine erkältende Wirkung üben. Aber dem iſt nicht ſo; vielmehr ſtellt ſich Alles in ſolcher Einfachheit und Natürlichkeit dar, daß es faſt das Anſehen gewinnt, als ſei die ganze Compoſition durch ein inneres organiſches Geſetz von ſelbſt hervorgewachſen. Wer ein ſolches Stück analyſirt und alle die Wege verfolgt, die durch ſeinen vielfach verſchlungenen Bau leiten, der erſtaunt über die Feinheit und Ueberlegtheit der Anlage nicht minder, als darüber, daß ein äußerer Schein der natürlichſten und ungebundenſten Lebendigkeit die Abſichtlichkeit des Dichters verbirgt. Und gewiß muß dies als die höchſte Spitze der Kunſt anerkannt werden.

Bisher iſt bei dieſer allgemeinen Betrachtung von Lope's dramatiſcher Kunſt vornämlich auf die Eigenſchaften Rückſicht genommen worden, die, wenn auch innig mit dem

dichterischen Vermögen verwachsen und nicht von ihm zu trennen, doch mehr der Reflexion und Berechnung angehören, als dem eigentlich schaffenden Triebe, und durch Verstandesthätigkeit, Anstrengung und fortgesetzte Uebung bis zu einem gewissen Grade ausgebildet werden können. Die Gabe aber, in der Lope de Vega am meisten glänzt, eine Gabe, die dem Genius allein verliehen wird, ist die Erfindung. Man nehme diesen Begriff hier nicht äußerlich als das bloße Ersinnen außerordentlicher Vorfälle und Umstände, sondern im höheren poetischen Sinn, so daß darunter die Fruchtbarkeit der Phantasie im Erschaffen eines, die Grundidee des Stückes tragenden und verkörpernden, faktischen Inhalts verstanden wird; die Fähigkeit, aus der Entwicklung der Charaktere und deren Zusammenstellung, aus den Beziehungen zwischen den handelnden Personen und den äußeren Verhältnissen mannigfaltige Begebenheiten und Schicksale, Wendungen und Katastrophen abzuleiten. So eminent nun erscheint Lope in diesem Punkt, daß ihm darin schwerlich irgend ein Dichter alter oder neuer Zeit verglichen werden kann. Schon in dem verhältnißmäßig geringen Theil seiner Werke, der noch vorhanden ist, scheint er alle nur irgend denkbare dramatische Combinationen erschöpft und seinen Nachfolgern nichts übrig gelassen zu haben, als ihn nachzuahmen; und dem, der eine beträchtliche Anzahl seiner Schauspiele kennt, muß es begegnen, daß er, wenn er die Dramen anderer Dichter liest, jeden Augenblick auf Momente und Situationen stößt, die ihm aus Lope bekannt sind. Selbst in den Comödien, welche mit unverarbeitetem Inhalt überfüllt und daher von Seiten der Composition mangelhaft sind, glänzt diese Erfindungs-

gabe mit blendendem Licht; manche derselben bieten eine wahre Fundgrube der wirksamsten dramatischen Motive dar, deren jedes Stoff zu einem eignen Stücke geben könnte; diese Motive sind zwar mehr nur angedeutet als ausgebeutet und durchgebildet, aber sie machen ihrem Erfinder um nichts weniger Ehre, und was auf der einen Seite Tadel verdient, erregt auf der anderen Bewunderung. Wenn nun die Productivität dieses Dichters schon der Masse seiner Hervorbringungen nach die Gränzen dessen zu überschreiten scheint, was den Kräften eines Einzelnen und im Umfang des menschlichen Lebens möglich scheint, — wie sehr muß man nicht erst über den Reichthum der Einbildungskraft erstaunen, mit dem er alle diese Werke ausgestattet hat! Wie die Natur selbst, die ihre Gaben nicht zu sparen braucht und sich sorglos ihrer unerschöpflichen Fülle entledigt, hat er den Ueberfluß seiner Phantasiegebilde überall mit vollen Händen ausgestreut, als ob er so unversiegbar wäre, wie der ihrige. Es scheint, er sei unumschränkter Gebieter in dem wunderbaren Lande der Einbildung gewesen und habe alle verborgnen Schätze dieser Zauberwelt gehoben.

Und nun, was unter den bisher hervorgehobenen einzelnen Punkten nicht zusammengefaßt werden konnte, die unsägliche Anmuth und Lieblichkeit, die über seine Schöpfungen hingebreitet ist; die Frische und Naivetät, die ihnen einen unwiderstehlichen Reiz leiht; die hinreißende Sympathie mit der Natur; die überströmende Fülle der Poesie die selbst den unbedeutendsten Gegenstand mit Farben und Blüthen zu schmücken weiß! Die magische Kraft, überall den Zauberkreis der Dichtung zu erschließen, die Herzen bald durch sanfte Rührung zu bewältigen, bald in raschem,

stürmendem Drange mit sich fortzureißen! Die kecke, sprudelnde Jovialität neben dem gewichtigsten und eindringlichsten Ernst! Die Klarheit und Bestimmtheit, mit der sich Natur und Leben in scharfen Umrissen in diesen Gedichten spiegeln, so daß wir ein treues Abbild der Welt, des ganzen Seins und Treibens der Menschheit vor uns sehen, nur daß die Kunst die rauhen, eckigen Seiten der Wirklichkeit abschleift und ihre harten Massen in plastischer Rundung hinstellt!

Die Vereinigung aller der Gaben, die dem großen dramatischen Dichter nöthig sind, verbunden mit der Anzahl höchst ausgezeichneter Werke, die er hervorgebracht, ist nun das, worin Lope de Vega alle seine Zeitgenossen und Nachfolger überragt. Viele Dichter von herrlichen und unvergänglichen Verdiensten haben neben ihm und nach ihm auf der spanischen Bühne geglänzt; einige haben in einzelnen Punkten vielleicht noch Vorzüglicheres geleistet, Jener in der sorgfältigen Ausbildung des Details, Dieser in dem Ebenmaaß der Composition, in der architectonischen Berechnung des Plans; aber Keiner hat in gleich hohem Grade alle jene angedeuteten Vorzüge in sich vereinigt, Keiner eine gleich große Menge trefflicher Werke hinterlassen.

Durch solche Eigenschaften und zugleich jene sich nie erschöpfende Fruchtbarkeit mußte unserem Dichter wohl jene beispiellose Popularität und Herrschaft über die Theaterwelt zufallen, von der alle Schriftsteller seiner Zeit voll sind. Alle Bühnen von ganz Spanien und wo die spanische Sprache gehört ward, in Neapel und Mailand, in Brüssel und Merico wiederhallten von seinem Ruhm und

ſetzten ihre Repertorien beinahe nur aus ſeinen Stücken zuſammen; alle Welt war erſtaunt, daß, nachdem er das Publicum ſchon durch ſo zahlloſe Comödien entzückt hatte, der Vorrath doch noch nicht erſchöpft war, daß er immer mehr und immer Anderes zu bieten vermochte; die Zuſchauer erwarteten von ihm immer Neues und immer Beſſeres, und ihre Hoffnung ward nie getäuſcht. Aber Lope war auch — wodurch er ſeinem Volke ſo theuer wurde und was unter den Urſachen ſeiner unbegränzten Erfolge mit angeführt werden muß — durch und durch Spanier. Er dachte und fühlte, liebte und haßte im Einklang mit ſeiner Nation; er kannte alle Töne, die am tiefſten in das Herz ſeiner Zeitgenoſſen dringen mußten, und wußte ſie in vollen Akkorden anzuſchlagen; ihm war kein Mittel, die Sympathie ſeiner Landsleute zu erregen, unbekannt; er bemächtigte ſich aller in der Tradition und Geſchichte, dem Glauben und Leben ſeines Volkes waltenden poetiſchen Elemente, leitete alle auf ſpaniſchem Boden fließende Quellen der Poeſie auf die Bühne und wußte auch die alten, ſchon halb verklungenen Ueberlieferungen der Vorzeit in friſches Leben zurückzurufen und zur Befeuerung des edelſten Nationalgefühls zu benutzen. Wenn ſo den Spaniern ihr eignes Bild, die ruhmvolle Kunde der großen Vergangenheit und was noch die Gegenwart Großes oder Feſſelndes bot, aus dem verklärenden Spiegel der Poeſie entgegenblickte, welchen Dank und welche Bewunderung mußten ſie nicht dem Dichter zollen, durch den ſich jeder Einzelne in ſeiner Nation verherrlicht ſah!

Suchen wir nun, vom Allgemeinen in's Specielle hinabſteigend, einen Ueberblick über die verſchiedenen dra-

matiſchen Leiſtungen Lope's zu gewinnen, ſo können wir nicht umhin, zunächſt einen Ausdruck des Erſtaunens über die unendliche Mannigfaltigkeit des Stoffes, den er bewältigt hat, wie über die große Verſchiedenheit der künſtleriſchen Geſtaltung, die man bei ihm antrifft, laut werden zu laſſen. Seine Schaubühne liegt wie ein Weltall voll unüberſehbaren Reichthums innerer und äußerer Erſcheinungen vor uns. Es gibt vielleicht in der Geſchichte und Sage aller Völker alter und neuer Zeit keinen ſich nur irgend zu dramatiſcher Behandlung eignenden Gegenſtand, den er nicht bearbeitet hätte; er hat die umfangreichſten Staatsbegebenheiten und kriegeriſchen Ereigniſſe eben ſo wohl wie die ſubtilſten Discuſſionen der ſcholaſtiſchen Theologie auf die Bretter gebracht; Süjets, deren Bewältigung für jeden Anderen eine Unmöglichkeit geweſen wäre, haben ſich unter ſeinen Händen wie von ſelbſt zu Dramen geſtaltet. Kein Theater irgend einer Nation hat eine Gattung oder Abart von Schauſpielen aufzuweiſen, zu der ſich nicht unter ſeinen Stücken ein Typus auffinden ließe. Eben die angedeutete Mannigfaltigkeit macht aber die Aufgabe, einen Abriß von Lope's Theater zu liefern, in dem weder das Ganze über dem Einzelnen, noch Dieſes über Jenem vergeſſen wird, äußerſt ſchwierig, zumal in den engen Gränzen, die uns hier gezogen ſind. Eine Zergliederung und ausführliche Beurtheilung einiger einzelnen Stücke würde — ſo viel iſt gewiß — einen ſehr unzulänglichen Begriff von dem ganzen Vorrath geben; die Beſprechung einer größeren Menge von Schauſpielen nach allgemeinen Geſichtspunkten dagegen läuft Gefahr, keine concrete Anſchauung vom Einzelnen zu liefern. Dennoch iſt das Letztere der

Weg, auf dem wir uns, innerhalb der uns einmal aufgelegten Schranken, dem Ziel unſerer Aufgabe am meiſten annähern zu können glauben; und zwar werden wir, zur Erleichterung der Ueberſicht, die Dramen unſeres Dichters bald dem Stoff bald der Behandlung nach in verſchiedene Claſſen ſondern. Die Inhaltsangaben, welche wir von einzelnen Stücken liefern, können natürlich nur ganz kurz gefaßt werden, und haben mehr den Zweck, den Leſer im Allgemeinen mit einer Anzahl der von Lope bearbeiteten Stoffe, als mit der dramaiſchen Geſtaltung, die er ihnen gegeben hat, bekannt zu machen.

In Rückſicht auf die Behandlung heben ſich erſtlich mehrere Unterſchiede zwiſchen den Werken aus Lope's früherer und denen aus ſeiner ſpäteren Periode hervor. Von einer ſcharfen chronologiſchen Scheidungslinie kann hier natürlich nicht die Rede ſein; aber wir wiſſen aus dem Prolog zum Peregrino, welche ſeiner Stücke vor 1604 geſchrieben ſind, und bemerken in dieſen ſo viele durchgehende gemeinſame Züge, daß wir befugt ſind, auch unter den übrigen diejenigen, welche hiermit Uebereinſtimmung zeigen, als ältere Arbeiten des Dichters anzuſehen. Als Hauptmerkmal dieſer, der erſten Hälfte von Lope's dramatiſcher Laufbahn angehörenden, Comödien iſt anzuführen: Fülle von Phantaſiegebilden, Empfindungen und Leidenſchaften, Häufung von Ereigniſſen auf Ereigniſſe, große Menge von Figuren, Thaten und Begebenheiten, kurz ungemeiner, aber nicht gehörig vertheilter und ausgeſparter Reichthum der Handlung. Alles bewegt ſich in raſch fortſchreitendem Gange; lange Reden werden gänzlich gemieden; der Dialog iſt rapid und von beinahe epigrammatiſcher Schärfe. Auch die Expoſition wird

immer als Handlung in den Anfangsſcenen vorgeführt, nie in einen Bericht gefaßt. In Abſicht auf die Sprache macht ſich bemerkbar: die am meiſten angewandten Versmaaße ſind Redondillen und Quintillen, aber auch fünffüßige Jamben ohne Reim kommen häufig vor; die Romanze dagegen wird ſelten und in der Regel nur für Erzählungen gebraucht. Als prägnante Beiſpiele ſolcher Stücke in Lope's älterer Manier ſeien **Los tres diamantes** und **La fuerza lastimosa** angeführt. In den Werken der ſpäteren Zeit weicht dann die Ueberfülle der Aktion einer mehr berechneten Anordnung; ohne daß deshalb der Beweglichkeit der äußeren Darſtellung Abbruch geſchähe, findet ſich hier eine feinere Ausmalung und Nüancirung des Details; die Stimmungen und Gemüthszuſtände, die Uebergänge von einer Seelenſtimmung in die andere entwickeln ſich deutlicher; die Stellung der Theile zum Ganzen, die Anordnung der Gruppen des Perſonals zeigt mehr Ebenmaaß. Der Grundſatz, möglichſt Alles bis auf die Nebenumſtände vor den Augen der Zuſchauer geſchehen zu laſſen, iſt aufgegeben; wenn früher oft ungehörige, den Gang der Haupthandlung unterbrechende, Scenen eingeſchaltet wurden, um Begebenheiten darzuſtellen, die füglich hätten berichtet werden können, ſo treten hier in ſolchen Fällen Erzählungen ein. Die reimloſen Hendekaſyllaben weichen faſt ganz; dagegen nimmt die Romanzenform mehr überhand und wird auch für den Dialog gebraucht. Sollen Beiſpiele von dieſer Claſſe genannt werden, ſo ſeien es die **Discreta enamorada** und die **Dama melindrosa.** Es verdient noch bemerkt zu werden, daß Lope ſeine ganze Gluth und Fülle der Imagination, ſeine ganze Geſchicklichkeit im Erfinden

und Fortſpinnen eines dramatiſchen Plans bis an das Ende ſeiner Laufbahn bewahrt zu haben ſcheint. Zwei Comödien, von denen man weiß, daß ſie Erzeugniſſe ſeiner letzten Lebensjahre ſind, die **Moza de Cántaro**, in der er ſich auf 1500 ſchon von ihm geſchriebene Stücke beruft' und **las Bizarrias de Belisa**, an deren Schluß er ſagt er habe ſich den Muſen, die er ſchon verlaſſen, von Neuem zugewandt, gehören zu ſeinen gelungenſten Schöpfungen.

Muſtern wir die ungeheure Zahl ſeiner Schauſpiele nach den Stoffen, die ſie behandeln, ſo tritt uns an der Spitze eine lange Reihe von Gemälden aus der ſpaniſchen Geſchichte und Sage entgegen. Lope de Vega war von einer glühenden Begeiſterung für ſein Vaterland erfüllt und hat keine Gelegenheit verſäumt, den Ruhm und die Ehre ſeines Volkes, die Großthaten der ſpaniſchen Nationalhelden, mit glänzenden Farben zu verewigen. Die Menge und Mannigfaltigkeit ſeiner Darſtellungen auf dieſem Gebiet iſt ſo groß, daß ſich ſelbſt aus den noch vorhandenen eine beinahe vollſtändige Gallerie aller erheblichen Bilder aus der ſpaniſchen Geſchichte zuſammenſtellen ließe. Wir haben — um die ganze Strecke nur nach einigen Hauptſtationen zu durchmeſſen — in **La amistad pagada** die Kämpfe der alten Cantabrer gegen die römiſche Uebermacht; in **El Rey Wamba** die anarchiſchen Bewegungen des ſchon den Einſturz drohenden Gothenreichs; in **El ultimo Godo de España** den Verrath des Grafen Julian, den Untergang des Rodrigo und den Sieg der mohammedaniſchen Waffen; in **El primer Rey de Castilla** dann die erſten Triumphe der wieder erſtarkenden chriſtlichen Monarchie; in **Las almenas de Toro** die Streitigkeiten zwiſchen

Sancho dem Starken und seinen Schwestern Urraka und Elvira, seine Ermordung durch Bellido Dolfos, und als Fahnenträger des castilianischen Ruhms den Cid; in **El Sol parado** die glorreichen Kriegsfahrten Ferdinands des Heiligen; in **Lo Cierto por lo Dudoso** die ersten Keime zu jenen Zwistigkeiten zwischen Peter dem Grausamen und Heinrich von Trastamare, die so furchtbar enden sollten; in **Los Ramirez de Arellano** den furchtbaren Brudermord auf dem Felde Montiel; in **El milagro por lo Zelos** die Zeit Johanns II. in einem ihrer denkwürdigsten Ereignisse, dem Sturz des Alvaro de Luna; in **El piadoso Aragonés** die Geschichte des unglücklichen, obgleich keineswegs schuldlosen Carl von Viana, seiner zweimaligen Empörung gegen den Vater, seiner Gefangenschaft und endlich seines tragischen Todes, durch welchen Ferdinand (der Katholische) Thronerben von Aragon ward; in **El cerco de Santa Fé** den glorreichen Kampf, der den letzten maurischen Thron auf der Halbinsel stürzte; in **La vitoria del Marques de Santa Cruz** endlich eine Kriegsthat, an welcher der Dichter selbst als Jüngling Theil genommen hatte.

Eine strenge Scheidung dieser Stücke in geschichtliche und aus der Sage entlehnte ist nicht möglich; denn in den Ueberlieferungen aus der älteren Zeit fließen beide Gebiete ununterscheidbar in einander; mit den neueren Begebenheiten aber sind oft Traditionen, von denen die Geschichte nichts weiß, oder eigne Zuthaten des Dichters verschmolzen. Wenn indessen die Darstellung historisch genannt zu werden verdient, welche vom Geist der Geschichte durchdrungen ist und die bedeutenden Erscheinungen der

Zeit, jede in ihrem eigenthümlichen Lichte vorzuführen weiß, so dürfen zahtreiche Lope'sche Compositionen mit vollem Rechte historische Dramen genannn werden, ja man kann zweifeln ob irgend eine Literatur Trefflicheres in dieser Gattung aufzuweisen habe. Wir sehen den Dichter in den Geist der vergangenen Jahrhunderte versunken; er ruft die geschwundenen Geschlechter der Menschen von Neuem in's Dasein; er weiß die Lebenspunkte jeder Zeit in ein treues Bild zu sammeln und läßt uns in dem Aufblühen und Hinwelken der Generationen das geheime Weben, das Schaffen und Zerstören des Weltgeistes ahnen. Die Anschaulichkeit, in der er Thaten und Begebenheiten an uns vorüber schweben läßt, die Richtigkeit, mit der er Ton und Farbe der verschiedenen Zeitalter trifft, verdient Bewunderung, ja aus manchen dieser Stücke ließe sich mehr Licht über die Perioden verbreiten, die sie behandeln, als aus Chroniken oder trockenen Compilationen der Geschichtschreiber. Das ganze Leben und Treiben, alle Bestrebungen und Verhältnisse, alle Abstufungen im Adel und Volk des jedesmal dargestellten Zeitraums stehen in überzeugender Wahrheit und Wirklichkeit vor uns. Das Bestreben, einer jeden Periode das angemessene Colorit zu geben, dehnt sich bisweilen bis auf die Sprache aus; die Comödie **Las famosas Asturianas** ist ganz in dem Styl der ältesten Monumente der castilianischen Literatur geschrieben. Auch sonst noch zeugen hundert kleine Züge, die nur durch ein sorgfältiges Studium eruirt werden konnten, von einer genauen Durchforschung und Kenntniß der Geschichte. Aber es gehörte auch eine seltene Divinationsgabe und poetische In-

tuition dazu, um alles dies so anschaulich vor uns hinzustellen, daß wir es mitzuerleben glauben.

Ganz besonders scheint Lope sich in Schilderungen aus den Zeiten des ersten Wiederaufstrebens der spanisch-christlichen Reiche gefallen zu haben. Er liebt es, uns jene alten ländlich-einfachen Castilianer zu zeigen, die eine patriarchialische Herrschaft über ihre Untersassen üben, bald ihre Aecker bestellen, bald das Schwert gegen die Ungläubigen führen. Alle diese Gemälde, z. B. in **los Prados de Leon, los Tellos de Meneses, los Benavides** und vielen anderen, sind von einer Jugendfrische und Kraft, daß ein unbefangener, nicht ganz durch die farblosen Gebilde, die in jetziger Zeit für Poesie ausgegeben werden, verdorbener Sinn sich ihnen unmöglich versagen kann; und wie oft auch Aehnliches wiederkehrt, der Reiz bleibt immer neu. Die ganze Anmuth, der ganze Zauber der ächten Pastoralpoesie ist hier mit dem gewichtigen Ernst der Heldendichtung verschmolzen. Keiner hat so, wie Lope, den tüchtigen Kern der spanischen Nation geschildert, ihren einfachen, demuthsvoll dem Himmel zugewandten Sinn, ihre Genügsamkeit, ihren vom Gefühl eines freien Daseins gehobenen Muth, ihre Entschlossenheit, zur Vertheidigung ihres Glaubens jeden Augenblick Gut und Leben zu lassen. Dabei durchdringen sich Stoff und Form seiner Darstellung auf's innigste; es herrscht in dieser eine Enthaltsamheit in der Färbung, eine Natürlichkeit und schlichte Unbefangenheit, wie man sie sonst nur in Producten der Volkspoesie findet. Diese Ritter reden nicht viel; aber was sie sagen, das sind schwerwiegende Worte, denen die That auf dem Fuße folgt; das Außerordentlichste wird voll-

bracht, als ob es eine Kleinigkeit wäre. Man glaubt die alten erzgepanzerten Geſtalten mit Helm und Schild aus den Niſchen und von den Grabſteinen des Domes von Burgos in's Leben treten zu ſehen. Alles iſt rieſenhaft in dieſen Bildern, der gewaltige Wille und die eherne Kraft der Männer, wie der hohe Adel und Ernſt der Frauen, die kräftigen Tugenden, wie die ungeheuren Leidenſchaften und Verbrechen. Und welche charactervolle Unterſcheidung in allen Geſtalten! Neben der Seelengröße und dem ſchon vom Leben geprüften Selbſtgefühl des Greiſes der unbändige Trotz der Jünglinge! Mit wie individuellem Leben ſind ſelbſt die Nebenfiguren ausgeſtattet, Prieſter und Mönche, Bauern und Hirten, Führer des Heeres und gemeine Krieger! Sehr bezeichnend für die Epoche, in welche die Handlung fällt, iſt auch die Rohheit und die ſtreitſüchtige, man möchte ſagen, brutale Tapferkeit, die einzelnen Helden, z. B. dem Bernardo del Carpio und dem Mudarra, geliehen wird, und dieſen eine auffallende Aehnlichkeit mit Shakeſpeare's Hotſpur und Baſtard Faulconbridge gibt. Ganz hiermit harmonirt dann auch die wilde, abgeriſſene Darſtellung. Und wie anziehend, wie ganz aus dem ſpaniſchen Charakter geſchöpft iſt die Miſchung von hochfahrendem Stolz und liebevoller Hingebung, von Pochen auf eignes Recht und Hochachtung für die, ſich Alles unterordnende, Lehnspflicht, von Edelſinn und Barbarei, von unwandelbarer Treue in der Freundſchaft und von hartnäckiger Feindſchaft! Wie characteriſtiſch der Ton der Andacht, der, wie eine Hymne durch den Sturm, durch das Kampfgetöſe dieſer gewaltigen Dichtungen erſchallt! Endlich, überblicken wir das Ganze der Handlung, welch ein unaufhaltſamer Gang, wie viel

Leben und Regsamkeit in allen Theilen! Welche Illusion der Wirklichkeit, die uns mitten in das bewegteste Dasein hineinreißt, in diesen vorüberfliehenden Gruppen, diesen sich vor uns aufrollenden Kriegsscenen, in deren Schlachtgetümmel man sich versetzt glaubt! Und dann, wenn wir unter die Mauren geführt werden und ihr Leben sich näher entfalten sehen, wie in **El Hijo de Reduan, el Bastardo Mudarra** u. s. w., welche Gluth und orientalische Pracht, welche wollustathmende Weichheit der Farben, zugleich aber auch welche Effecte in den Gegensätzen des prahlerischen Stolzes und der Ueppigkeit auf der einen Seite zu der Einfachheit und Tüchtigkeit auf der anderen!

Um diese Dramen richtig aufzufassen, übersehe man nicht, daß viele derselben unmittelbar aus dem Born der Volkspoesie geschöpft sind. Das zuletzt genannte Stück z. B., das die Geschichte von den Infanten von Lara und der Blutache um sie behandelt, dann **El Conde Fernan Gonzalez**, in dem der berühmte, schon im 14. Jahrhundert durch ein Epos gefeierte, Nationalheld von Castilien auftritt, und die beiden, welche den Bernardo zum Mittelpunkt haben, **El Casamiento en la muerte** und **Las mocedades de Bernardo del Carpio**, schließen sich auf's engste an noch vorhandene alte Romanzen an, die oft, selbst den Worten nach genau, in ihnen wiederklingen. Bei anderen lassen sich zwar ähnliche Quellen nicht mehr nachweisen; unverkennbar aber haben ihnen gleichfalls nationale, seitdem verschollene Lieder zu Grunde gelegen; so den **Doncellas de Simancas**, einer der glänzendsten und schwungreichsten Comödien, welche die Jungfrauen von Simancas verherrlicht, deren Hochherzigkeit

ihre Vaterſtadt von dem ſchimpflichen Tribut der hundert Mädchen befreit, den die Chriſten jährlich an die Ungläubigen zu entrichten hatten [135]), dem **Primer Fajardo**, dem **Principe despeñado** u. ſ. w. Es fehlt jedoch Alles daran, daß dieſes Anſchließen an Ueberliefertes das Verdienſt des Lope ſchmälerte; vielmehr muß ihm die weiſe Benutzung der von der Tradition dargebotenen Elemente beſonders hoch angerechnet werden, ja man kann ihn den Vollender der ſpaniſchen Volkspoeſie nennen und behaupten, daß dieſe in ſeinen Werken ihren Abſchluß und ihre höchſte Vollendung gefunden habe. — Der Inhalt von einigen dieſer Stücke möge kurz angegeben werden.

El Conde Fernan Gonzalez ſchildert die zuerſt aufſtrebende Größe und Unabhängigkeit der Grafen von Caſtilien, die bisher unter der Lehnsherrſchaft von Aragon geſtanden. In der erſten Scene ſehen wir den Grafen Fernan Gonzalez wie er ſich auf der Jagd verirrt hat und bei einem frommen Eremiten Zuflucht ſucht. Der letztere weiſſagt ihm ſeine künftigen Siege und die einſtige Größe Caſtiliens. Die ſchon beſorgten Begleiter des Grafen finden endlich den Verirrten und verkünden ihm die eben angelangte Nachricht von einem Einfall der Mohren. Auf dieſe Kunde eilen Alle unter Anführung des berühmten Helden und unter den Segenswünſchen des Eremiten in den Kampf. Die nächſten Scenen ſchildern den Verheerungszug der

[135]) Daß dieſes Ereigniß nicht vom Dichter erfunden iſt, ſondern auf einer alten Tradition beruht, wird durch die von Sanchez herausgegebene Lebensgeſchichte des H. Millan vom Erzprieſter von Hita bewieſen. Denſelben Stoff hat Lope noch in den **Famosas Asturianas** behandelt.

Feinde, den Jammer der Dorfbewohner und dann den glänzenden Sieg des Fernan Gonzalez, der am Schlusse des ersten Akts durch festliche Spiele der Landleute gefeiert wird. Im zweiten Akt treffen wir den Grafen am Hofe von Leon, wohin er zu den Cortes geladen ist. Die Königin sinnt auf Rache an ihm, weil er ihren Bruder, den König von Navarra, im Zweikampf getödtet hat; sie läßt ihm daher von Navarra aus Vorschläge zur Vermählung mit einer dortigen Prinzessin machen; aber kaum ist Fernan Gonzalez, der die Einladung annimmt, in Pampelona angelangt, so wird er in einen Kerker geworfen. Die Castilianer, ihres Führers beraubt, sehen sich auf allen Seiten von Feinden bedrängt; aber sie lassen ein lebensgroßes Bildniß des Grafen formen, welches dem Heere vorangetragen wird und welchem sie feierlich in alle Gefahren zu folgen schwören. Sogar das Bild des großen Feldherren flößt den feindlichen Heeren Schrecken ein und verschafft den castilianischen Waffen den Sieg. Eine gewaltsame Befreiung des Grafen ist indessen nicht mehr nöthig, denn dieser hat sich durch Hülfe der Infantin von Navarra seiner Haft entzogen, langt glücklich bei seinen Treuen an und säumt nicht, sich mit seiner Retterin zu vermählen. — Im dritter Akt befindet sich Fernan Gonzalez von Neuem in Leon, um seiner Lehnspflicht zu genügen. Er geräth mit dem König in Streit und wird als Aufrührer mit schwerer Gefängnißstrafe belegt; allein seine treue Gemahlin kommt ihm abermals zu Hülfe, besucht ihn im Kerker, wechselt die Kleider mit ihm und läßt ihn entfliehen, während sie an seiner Stelle zurückbleibt. Fernan Gonzalez glaubt sich nach diesen Vorgängen aller Rücksichten für den Lehnsherren entbunden, und rückt

offen gegen Leon in's Feld; seine Waffen sind siegreich und er dictirt nun, nachdem er seine Gemahlin wieder umarmt, dem Könige die Friedensbedingungen. Der Letztere hat vor langen Jahren ein schönes arabisches Roß von ihm gekauft und sich dabei verpflichtet, für jeden Tag, den er mit der Bezahlung desselben zögern werde, das Doppelte der Kaufsumme zu entrichten. Der Graf fordert nun die Bezahlung dieser rückständigen Summe, oder Anerkennung der vollen Unabhängigkeit von Castilien; jene Forderung aber ist so ungeheuer groß, daß das ganze Königreich Leon nicht im Stande ist, sie zu befriedigen, und so muß der frühere Lehnsherr sich wohl bequemen, die Grafen von Castilien für frei von jeder Vasallenpflicht und für selbstständige Herrscher zu erklären.

El casamiento en la muerte. Ximena, Schwester des Königs Alfons des Keuschen, hat dem Grafen von Saldaña in verbotenem Liebesverhältniß einen Sohn, Bernardo del Carpio, geboren. Der König, über diese Verbindung erzürnt, ließ die Schwester in ein Kloster stecken, den Grafen in einen düsteren Kerker werfen, den Sohn aber in gänzlicher Unwissenheit über seine Herkunft auferziehen. Bernardo zeichnet sich schon als Knabe in allen ritterlichen Uebungen aus und erlangt bald den Ruhm des kühnsten und tapfersten Ritters am ganzen Hofe. Alfons, der von den Mohren bedrängt wird, hat Karl den Großen um Hülfe angerufen und ihm als Lohn für seinen Beistand die Abtretung eines Theiles seiner Länder zugesagt. Dieser Schritt erregt allgemeine Entrüstung unter den Asturischen Edlen, und Bernardo stellt sich an die Spitze einer aufrührerischen Bewegung, welche den König nöthigt,

ſein Verſprechen zurückzunehmen. Mit den ſehr kräftig gehaltenen Auftritten, wie die Großen ihr empörtes Nationalgefühl ausſprechen und Bernardo ſeinem Oheim den Text lieſt, beginnt das Stück. Hierauf werden die Zuſchauer an den Hof Karls des Großen verſetzt, wo gerade vor dem Aufbruch nach Spanien ein feſtliches Turnier zur Feier des für den Kaiſer ſo vortheilhaften Vertrages gehalten wird. Wir begegnen hier dem Roland, Reinhold und den übrigen Paladinen, und werden Zeugen der durch die Romanzen ſo gefeierten Liebſchaft zwiſchen Durandarte und Belerma. Dieſe Scenen ſind in ihrer Art eben ſo trefflich, wie die, welche das Stück eröffnen, und voll romantiſcher Anmuth. Plötzlich tritt Bernardo ungeſtüm und ohne ſonderliche Zeichen von Ehrerbietung in den Saal, in welchem ſich Karl, umgeben von dem glänzenden Kreiſe von Rittern und Damen, befindet. Der Geſandte ſetzt ſich ohne Weiſeres vor den Kaiſer hin und erklärt ihm geradezu, er ſolle ſich keine Hoffnung machen, je einen Fuß breit Erde auf ſpaniſchem Boden zu beſitzen. Dieſes trotzige Benehmen erregt unter den Paladinen allgemeines Erſtaunen; Roland aber ſagt, die Kühnheit Bernardo's gefalle ihm ſehr wohl, und freut ſich, in dem Kriege, den Karl nun an Alfonſo erklärt, ſeine Kräfte mit denen eines ebenbürtigen Gegners meſſen zu können. Der zweite Akt zeigt uns das Schlachtfeld von Ronceval. Alfonſo hat ſich mit den Mohren verbunden, um dem gemeinſamen Feind den Uebergang über die Pyrenäen zu wehren. Das Haupt des ganzen Heeres iſt Bernado, der inzwiſchen ſeine Herkunft erfahren und vom Könige das Verſprechen erhalten hat, daß er, falls er den Sieg erkämpfe, ſeinen Vater befreit ſehen ſolle. Die Schlacht

beginnt; bei der höchſt gelungenen Schilderung derſelben ſind die Volksromanzen mannigfach benutzt. Man ſieht den Durandarte, wie er ſterbend einem Waffengefährten befiehlt, ſein Herz an Belerma zu bringen. Die Niederlage iſt vollſtändig und Roland fällt (nach der ſpaniſchen Tradition) von Bernardo's eignen Händen. Im dritten Akt iſt zuerſt in einer epiſodiſchen Scene die Legende von dem „Felſen von Frankreich" benutzt. Die Mohren haben einen Verwüſtungszug über die Pyrenäen unternommen und ſengen und brennen, wohin ſie kommen. Unter andern Flüchtigen tritt Dudon, ein franzöſiſcher Ritter, von einem feindlichen Schwarme verfolgt, auf. Er trägt ein Bild der heiligen Jungfrau, das er vor den Ungläubigen retten will; als die Verfolger nahen, öffnet ſich ein Felſen und verſchließt das heilige Bild. Hierauf werden wir wieder an den Hof Alfonſo's des Keuſchen verſetzt, wo der glorreiche Sieg durch einen glänzenden Triumphzug gefeiert wird. Bernardo fordert nun für die vollbrachte That den verheißenen Lohn, und verlangt nicht allein die Befreiung des Vaters, ſondern auch deſſen Vermählung mit Ximenen, damit der Makel der unehelichen Geburt von ihm genommen werde; aber der undankbare König gibt ausweichende Antworten. Bernardo iſt außer ſich vor Schmerz, doch vergeht er ſich bei Lope nie an der Lealtad (während die Romanzen ihn in offene Empörung ausbrechen laſſen), ſondern ſinnt nur darauf, dem Oheim neue Verpflichtungen aufzulegen, um ihn endlich zur Erfüllung ſeines Verſprechens zu beſtimmen. Als er einſt den Alfonſo aus dringender Lebensgefahr befreit hat, ſcheint er am Ziele ſeiner Wünſche zu ſtehen; er erhält einen Ring, auf deſſen Vorzeigung ihm der Graf von Sal-

baña ausgeliefert werden ſoll, eilt ſogleich in den Kerker, ſtürzt dem Vater, den zu ſehen er ſich ſo lange geſehnt hat, in die Arme und bedeckt ihn mit ſeinen Küſſen, — aber keine Regung antwortet ſeinen ſtürmiſchen Freudenbezeugungen; die Glieder des Gefangenen ſind ſtarr und kalt. Bernardo ſinkt jammernd über die Leiche hin, und holt dann, ſich ermannend, ſeine Mutter Ximena herbei, damit ſie mit dem Todten den Trauring wechſele. Mit dieſer Scene ſchließt das Stück.

Las doncellas de Simancas. Mauregato, der uſurpatoriſche König von Aſturien, hat mit den Mohren einen Vertrag geſchloſſen, wonach dem Chalifen von Córdova jährlich hundert der ſchönſten chriſtlichen Jungfrauen geliefert werden müſſen. Dieſer Tribut wird von dem ganzen Lande für ſchimpflich gehalten, und mehrere Vaſallen treten deshalb in offene Oppoſition gegen den König, unter ihnen Nuño Valdes und der junge Ritter Iñigo Lopez. Nuño hat zwei durch ihre Schönheit weitberühmte Töchter, deren älteſte, Leonor, von Iñigo geliebt wird. Leonor hat einmal hingeworfen, daß es eine Schmach für die Spanier ſei, der Auslieferung chriſtlicher Weiber an die Ungläubigen ruhig zuzuſehen. Sogleich unternimmt ihr Geliebter, nur von zehn tapfern Rittern begleitet, einen Zug in das feindliche Gebiet, um die Jungfrauen, welche zuletzt fortgeführt worden ſind, zu befreien; allein er unterliegt der Uebermacht und wird gefangen vor Abdallah, den Sohn des Chalifen, geführt. Dieſer bedroht ihn zur Strafe ſeines Unterfangens mit dem Tode, wird aber durch den Heldenſinn, den der Spanier bei dieſer Gelegenheit zeigt, ſo zur Bewunderung hingeriſſen, daß er ihm das Leben und die Freiheit ſchenkt. Iñigo

tritt, voll Dankes gegen den edelmüthigen Mohren, die Rückreiſe an; plötzlich geſellt ſich ein Ritter in chriſtlicher Tracht zu ihm, in dem er zu ſeinem nicht geringen Erſtaunen den Abdallah erkennt. Dieſer erzählt, der Zufall habe ihm das Bild einer Chriſtin von wunderbarer Schönheit zugeführt, und er ſei durch den bloßen Anblick deſſelben ſo bezaubert worden, daß er nicht ruhen wolle, bevor er das Original aufgefunden und ſich zu eigen gemacht. Er verlangt nun von Iñigo, daß er ihm, zum Danke für die ihm geſchenkte Freiheit, behülflich ſei, die Schöne zu entdecken und in ſeine Arme zu führen. Iñigo läßt ſich das Portrait zeigen und erkennt darin mit Schrecken ſeine Leonor. Der Kampf zwiſchen der Liebe und der Pflicht der Dankbarkeit in ſeiner Bruſt iſt ſchwer, aber er kann die Geliebte dem Ungläubigen nicht überliefern, und eilt, um das Band unauflöslich zu machen, ſich förmlich mit ihr zu verloben; alsdann erklärt er dem Abdallah, ſeine Verpflichtung gegen ihn habe aufgehört; er kehre als Gefangener in ſeine Macht zurück. Abdallah iſt hiermit unzufrieden, will durchaus in den Beſitz der ſchönen Leonor gelangen, und wendet ſich deshalb an den König Mauregato. Dieſer, der den Nuño als ſeinen Feind haßt, iſt bereit, das Begehren zu erfüllen; Nuño's Wohnung in Simancas wird von Bewaffneten umzingelt und deſſen Töchter nebſt fünf anderen Jungfrauen der Stadt ſollen den Mohren übergeben werden. Iñigo bietet Himmel und Erde auf, die Geliebte zu befreien, und fordert das Volk auf, einen mannhaften Entſchluß zu faſſen und das ſchmähliche Joch abzuſchütteln; aber die Furcht vor dem Tyrannen hält Alle gefeſſelt. Die Mädchen werden abgeführt; Leonor jedoch,

die kühnste unter ihnen, ermahnt sie mit flammenden Worten, bevor es zum Aeußersten komme, den Tod der Schmach vorzuziehen, und ersinnt dann einen kühnen Plan zur Rettung, der sogleich ins Werk gesetzt wird. Die Gefangenen benutzen einen Augenblick, wo sie von ihren Wächtern nicht beobachtet werden, bemächtigen sich ihrer Waffen und entfliehen in einen an der Straße gelegenen Thurm, in dem sie sich verschanzen. Aufgefordert, sich zu ergeben, erscheinen sie auf der Spitze des Thurms und Leonor spricht im Namen Aller: „In dem Vertrage wegen der Auslieferung christlicher Jungfrauen an die Mohren ist festgestellt, daß diese Jungfrauen gesund und im vollkommenen Besitz aller ihrer Glieder seien — seht, ob wir dazu taugen!“ und nun zeigen Alle ihre verstümmelten linken Arme, von denen sie die Hände abgehauen haben. Abdallah verlangt dessenunerachtet, sie fortzuführen; aber das Volk, die heroische That bewundernd, eilt, unter Iñigo's Anführung, sie zu befreien und Alle stürmen mit gezogenen Schwertern zum Mauregato, von dem sie ein Gesetz ertrotzen, welches die Stadt Simancas für alle Zukunft von der Verpflichtung zum Tribut der hundert Mädchen ausnimmt.

Los Benavides. Zwischen den Großen von Leon hat sich ein heftiger Streit über die Erziehung des jungen Königs Alfonso erhoben; Payo de Bivar, einer der mächtigsten, aber übermüthigsten, will ihn auf seine Güter entführen und beleidigt den greisen Mendo de Benavides, der hiergegen Opposition macht, auf die gröblichste Art. Mendo will sogleich Rache für den Schimpf nehmen, fühlt aber seine Kräfte zu schwach und wird von den Uebrigen zurückgehalten, so daß er niedergebeugt und über die Ohnmacht des Greises

klagend den Hof verläßt. Die Großen kommen zuletzt dahin überein, die Aufsicht über den König dem Grafen Melen Gonzalez anzuvertrauen. — Der Dichter führt uns nun auf den Stammsitz der Benavides, und zuerst zu den unschuldigen Spielen und Vergnügungen des Sancho und der Sol, zweier jungen Landleute, die, obgleich halb noch Kinder, doch schon eine Liebesregung für einander empfinden. Diese Scene ist reizend und in der besten Manier des Dichters. Bald tritt Mendo auf und klagt seiner Tochter Clara in einer leidenschaftlichen Rede die erlittene Schmach, wobei er ihr vorwirft, daß sie nicht vermählt sei und keinen Sohn geboren habe, der als sein Rächer auftreten könne. Da enthüllt Clara ein Geheimniß, das sie bisher sorgfältig verborgen; sie hat in früheren Jahren die Augen des Königs Bermudo auf sich gezogen und von ihm ein Eheversprechen erhalten, das indessen nicht zur Erfüllung gelangt ist. Die Früchte dieser Verbindung sind Sancho und Sol, die selbst von ihrer Abstammung keine Ahnung haben und ganz wie geringe Dorfbewohner auferzogen worden sind. Diese Kunde richtet den alten Mendo wieder auf; er verzeiht der Tochter den Fehltritt und ist glücklich, einen Enkel zu haben, der die Rache für die ihm widerfahrene Beleidigung übernehmen könne. Er stellt nun mit Sancho mehrere Versuche an, die seinen Muth erproben sollen; sie alle fallen glücklich aus, und der Alte jubelt, da ihm an der Kühnheit des Jünglings kein Zweifel mehr bleibt; er enthüllt ihm seine Herkunft und die Pflicht, die ihm als dem Enkel eines entehrten Greises obliege; Sancho betrauert zwar, der Liebe zur Sol, die er nun als seine Schwester erkennt, entsagen zu müssen, freut sich aber, zu hören, daß edles

Blut in ſeinen Adern fließe, und brennt vor Begier, den frechen Payo de Bivar zu züchtigen. Am Hofe iſt unterdeſſen, durch Payo's Uebermuth veranlaßt, neuer Zwiſt ausgebrochen; aber der junge König beginnt, ſeine Autorität zu zeigen und verbannt den Unruheſtifter aus ſeiner Nähe; dieſer geht drohend und Rache brütend ab. Gleich darauf erſcheint Sancho, der, den Widerſtand der Trabanten nicht beachtend, bis in's Vorzimmer des Königs gedrungen iſt; er fragt mit barſcher Stimme nach Payo de Bivar; ſeine Keckheit und der bäuriſche Trotz, mit dem er auftritt, beluſtigt die Ritter, und einer von dieſen gibt ſich für Mendo's Beleidiger aus; aber der Scherz endet übel, denn Sancho ſtürzt ſogleich auf den vermeintlichen Payo zu und bringt ihn um's Leben. — Wir können der Handlung des Stückes nicht durch ihren ganzen Verlauf folgen und heben nur das Weſentlichſte hervor. Sancho lebt in dem Wahn, die ihm obliegende Rache ausgeführt zu haben, und geht inzwiſchen auf andere Thaten aus; der Zufall will, daß er der Schweſter Payo's, Elvira, das Leben rettet, und durch dieſe auf das Schloß ihres Bruders geführt wird. Hier erfährt er, daß der Todtgeglaubte noch lebt, und es entſteht ein heftiger Kampf zwiſchen der Pflicht gegen Mendo und der Liebe zu Elviren in ihm; die letztere hält ihn wenigſtens einſtweilen ab, etwas gegen Payo zu unternehmen. Unterdeſſen hat dieſer, um ſich am Könige zu rächen, den Mohren zu einem Einfall in Leon Vorſchub geleiſtet. Der junge Alfonſo iſt gerade auf einer Reiſe begriffen und ruht, von allen ſeinen Begleitern verlaſſen, von den Mühen des Weges aus, als er von einem Schwarm der Ungläubigen überfallen wird; ſchon führen ihn die Feinde davon, da

erſcheint Sancho, befreit ihn und trägt ihn mit eigner Lebensgefahr auf den Armen davon. Inzwiſchen iſt Payo durch königlichen Befehl entboten worden, ſich zum feierlichen Zweikampfe mit Mendo oder deſſen Stellvertreter einzufinden. Mendo harrt ſehnſuchtsvoll auf ſeinen Enkel, weil er den eignen Kräften für den Kampf mißtraut; da aber der Stellvertreter nicht erſcheint, ſo ermannt er ſich ſelbſt und ſtreckt den Gegner todt zu Boden nieder. Gleich darauf langt die Nachricht von der Gefangennehmung des Königs an; allgemeine Beſtürzung unter den Großen, bis Sancho mit dem Geretteten erſcheint, von Allen wegen ſeiner That geprieſen und von Alfonſo zum Danke nicht allein mit reichem Grundbeſitz belohnt, ſondern auch als Bruder anerkannt wird. Sancho's Vermählung mit Elviren beſiegelt hierauf die jetzt hergeſtellte Eintracht zwiſchen den Häuſern Benavides und Bivar.

El principe despeñado. Am Hofe von Navarra befehden ſich nach dem Tode des Königs Garcia zwei Parteien, deren eine den D. Sancho, den Bruder des Verſtorbenen, auf den Thron erheben will, die andere aber für die Rechte des noch ungeborenen Sohnes deſſelben ſtreitet. Als die Anführer dieſer Parteien ſtehen die Brüder Guevara da, und zwar vertheidigt Don Martin die Anſprüche Sancho's, Ramon die des zu erwartenden Prinzen. Der Letztere muß endlich weichen; er zeiht ſeinen Bruder und deſſen ganze Partei des Eigennutzes, prophezeiht ihm wegen des Unrechts, das er begehe, die Rache des Himmels, und verläßt den Hof, um ſich in die Einſamkeit zurückzuziehen. Sancho wird nun als König anerkannt und belohnt den D. Martin durch Ehren und Würden aller Art. Die ſchwangere Königin

Elvira legt bei ihrem Schwager und den Kronvaſallen eine Verwahrung der Rechte ihres ungeborenen Kindes ein, doch ohne Gehör zu finden; bald darauf wird ihr hinterbracht, man habe die Abſicht, ſie zu tödten, weshalb ſie den Entſchluß faßt, zu entfliehen. In einer der folgenden Scenen erblickt man ſie in einer wilden Gebirgsgegend, wo ſie jammernd umherirrt und, da ſie die Stunde der Geburt herannahen fühlt, ſich nach einer Zufluchtſtätte umſieht. Wir werden auf das nahe Schloß der Doña Blanca, der Gemahlin D. Martin's, verſetzt; hier wird von einem Bauern berichtet, wie eine unglückliche, in Geburtswehen ringende Frau in der Nähe geſehen worden ſei; es wird nach ihr ausgeſandt; bald kehrt ein Diener mit dem neugeborenen Prinzen zurück und erzählt, daß die Mutter des Kindes, ſobald ſie den Namen der Gemahlin D. Martin's gehört habe, tiefer in's Gebirge geflohen ſei. Blanca nimmt ſich des Knaben, von deſſen hoher Abkunft ſie keine Ahnung hat, wie ihres eigenen Sohnes an. Als gerade das Taufeſt gefeiert werden ſoll erſcheint König Sancho, der in der Nähe gejagt hat, zu einem Beſuche auf dem Schloſſe und läßt ſich bereit finden, der Pathe des Kindes zu ſein. Der König wird bei'm Anblick ſeiner Wirthin von einer heftigen Leidenſchaft für ſie ergriffen und faßt den unehrenhaften Entſchluß, den D. Martin zum Anführer eines Kriegsheeres zu ernennen, um während deſſen Abweſenheit Doña Blanca verführen zu können. Martin leiſtet, ohne Arges zu ahnen, dem Befehle Folge und der König weiß ſich gleich in der folgenden Nacht durch Beſtechung Eingang in Blanca's Schlafgemach zu verſchaffen. Die überraſchte Gemahlin Martin's wirft dem Eindringenden mit Entrüſtung

die Schändlichkeit ſeines Unterfangens nnd den Undank gegen ihren Gatten vor; aber dieſer iſt entſchloſſen, um jeden Preis, und ſei es mit Gewalt, an's Ziel zu gelangen. Hiermit läßt der Dichter den Vorhang vor der Scene fallen. Im folgenden Akt kehrt Martin aus dem Kriege zurück. Er eilt in ſein Schloß und findet alle Wände mit ſchwarzem Tuch ausgeſchlagen; Blanca tritt ihm im Trauerkleidern entgegen und erzählt ihre Beſchimpfnng, wobei ſie einen Dolch aus dem Gürtel reißt, um ſich damit zu durchbohren, aber vor der Ausführung der That ohnmächtig zu Boden ſinkt; Martin ſchwört furchtbare Rache und beſchließt dieſe ſogleich in's Werk zu ſetzen, da er hört, daß der König wieder in der Nähe des Schloſſes jage. Wir werden nun, wieder in eine wüſte Gegend des Gebirges geführt. D. Ramon, der gleich der Königin ſeit lange in der Wildniß lebt, flieht, in Thierfelle gehüllt, über die Bühne; gleich darauf erſcheint Martin mit geſchwungenem Jagdſpeer. Nachdem ſich die Brüder erkannt und verſtändigt haben, verabreden ſie, daß Ramon den König auf einen ſteilen Felſen locken, und Martin ihn von dort in den Abgrund ſtürzen ſoll. Der Plan gelingt; Sancho fällt als Opfer gerechter Rache, D. Martin aber läßt die herbeieilenden Ritter in dem Wahn, daß der König den Sturz durch Unvorſichtigkeit gethan habe. Die letzte Scene ſpielt wiederum auf dem Schloſſe; die zerſchmetterte Leiche des Königs wird herbeigebracht und Angeſichts derſelben die Unſchuld Blanca's anerkannt. Zuletzt erſcheint die Königin, nach welcher ausgeſendet worden iſt, und ihrem Sohne wird als dem rechtmäßigen Thronfolger gehuldigt.

Eine andere Ausſicht, als die bisher betrachteten, bieten

die Schauspiele, deren Handlung in das spätere spanische Mittelalter verlegt ist. Mit derselben Wahrheit, mit welcher dort die einfachen Sitten, die Energie und Großartigkeit eines früheren gewaltigen Geschlechtes geschildert sind, werden hier die dunkleren Bilder eines entarteten und vielfach zerrütteten Zeitalters entrollt. Die Tyrannei der Könige, die gleißnerische Heuchelei ihrer Höflinge, der verbrecherische Ehrgeiz des Adels und sein stetes Streben, die königliche Gewalt zu schwächen, der Despotismus, den die Infanzonen, Ricoshombres und Hidolgos über ihre Untergebenen üben, die Bürgerkriege, welche die Eingeweide des Landes zerfleischen, — das Alles ist hier auf's lebendigste veranschaulicht. Wir erhalten ein furchtbar klares Bild von der Anarchie der mittleren Jahrhunderte, unter deren Streichen alle Länder Europa's, aber nur wenige so stark wie Spanien geblutet haben, von der Usurpation, der Barbarei und Wüstheit der Gewalthaber, von jenem schrecklichen Zustand, wo die Gesetze zu schwach sind, um den Schuldigen zu erreichen, und selbst die Gerechtigkeit genöthigt ist, die Formen des Despotismus anzunehmen. Um so mehr heben sich dann auf diesem düsteren Grunde die einzelnen Züge von Seelengröße und Reinheit, die Scenen ländlicher Unschuld und Einfalt, in die der Dichter die ganze Fülle seines Gemüthes ausgegossen hat. Als Beispiele der unter diese Kategorie fallenden Stücke seien angeführt:

La campana de Aragon, eine energische Schilderung der Kämpfe zwischen den Aragonesischen Großen und der königlichen Macht, die zuletzt ihr Scepter mit zerschmetternder Gewalt auf die aufrührerischen Vasallen niederfallen läßt.

La inocente sangre. Fernando IV. hatte bei seinem Regierungsantritt mit einer feindlichen Partei zu kämpfen, welche seinen Oheim Alfonso auf den Thron erheben wollte. Diese Kämpfe werden im ersten Akte geschildert. Den Anstrengungen der heldenmüthigen Königin Mutter, Doña Maria, gelingt es zuletzt, die Streitenden zu versöhnen und Alfonso zum Aufgeben seiner Ansprüche zu bewegen. In dem Kampfe haben sich auf Seiten des Königs besonders die beiden Brüder Caravajal hervorgethan. Diese ziehen durch ihr etwas hochfahrendes Benehmen den Haß von einigen der andern Ritter, und namentlich den eines gewissen D. Ramiro auf sich. Ramiro's Groll gegen D. Juan de Caravajal wird noch dadurch vermehrt, daß dieser sein bevorzugter Nebenbuhler bei einer schönen Dame, Doña Anna, ist. Bei den Festlichkeiten, welche zur Feier der wiederhergestellten Ruhe zu Burgos veranstaltet werden, wird Gomez de Benavides, ein Günstling des Königs, im Volksgedränge ermordet. Fernando, den Tod seines Lieblings tief betrauernd, bietet Alles auf, um den Mörder zu entdecken, und D. Ramiro benutzt diese Gelegenheit, um seine Rachsucht zu kühlen, indem er mittels bestochener Zeugen die Brüder Caravajal für die Urheber der That ausgibt. Der König schenkt dieser Aussage, welche durch täuschende Nebenumstände Wahrscheinlichkeit gewinnt, nur allzu leicht Glauben und verurtheilt die edlen und ganz unschuldigen Brüder zum Tode. Die Bitten, welche die vornehmsten Großen des Reiches für sie einlegen, die Klagen der Doña Anna, die sich jammernd dem König zu Füßen wirft, sind vergebens. Die Caravajales werden auf einen steilen Felsen geführt, um von dort in die Tiefe hinabgestürzt zu werden;

bevor ſie aber den tödtlichen Sturz thun, citiren ſie ihre Ankläger und ihren königlichen Richter feierlich, binnen beſtimmter Friſt vor dem Richterſtuhl Gottes zu erſcheinen. Doña Anna ſinkt in lautloſem Schmerz über die zerſchmetterte Leiche ihres geliebten D. Juan hin und eilt verzweifelnd von dannen, um in der Wildniß des Gebirges ihren Tod zu ſuchen. Die letzte Scene zeigt uns den König, der plötzlich, wie vom Gericht Gottes getroffen, in einen Starrkrampf verfallen iſt und in dumpfem Entſetzen daliegt, während Geiſterſtimmen den Geſang anſtimmen: „Ihr die ihr auf Erden richtet, bedenkt, daß Gott ſich der Unſchuldigen annimmt und jedes ungerechte Urtheil an dem Sprecher ahndet.“ Ein Bote verkündet den Tod des falſchen Anklägers Ramiro und gleich darauf verſcheidet auch der König um der Aufforderung der Caravajales zum Erſcheinen vor Gottes Richterſtuhl Genüge zu thun.

La Judia de Toledo. Im Anfange des Schauſpiels werden die Parteikämpfe zwiſchen den Caſtro's und Lara's geſchildert, welche Spanien bei'm Regierungsantritt Alfonſo's **VIII.** zerrütteten. Inmitten dieſer Unruhen hält der junge König mit ſeiner Gemahlin Leonora, einer Tochter Heinrichs von England, ſeinen Einzug in Toledo. Er ſpricht große Zärtlichkeit gegen ſie aus und verabredet mit ihr einen Beſuch der berühmten Gärten Galiana's. Dann tritt die ſchöne Jüdin Rahel auf, welche den Einzug des Königs mit angeſehen hat und, wie ſie glaubt, von ihm bemerkt worden iſt. Sie ſchickt ſich an, ſich an einem abgelegenen Platze im Tajo zu baden. Durch einen Zufall wird der König an eben dieſen Ort geführt und belauſcht die Badende, von deren Reizen er zur höchſten Leidenſchaft

entflammt wird. Er beauftragt ſeinen Günſtling Garceran, ihr zu ſagen, daß er ſie zu ſprechen wünſche; dieſer ſtellt ſeinem Gebieter das Unziemliche einer ſolchen Liebſchaft vor, muß aber gehorchen und führt Rahel in das Gemach des Königs. — Unterdeſſen iſt die Königin wegen der Abweſenheit ihres Gemahls beunruhigt; ſie ſetzt ſich nieder, um an ihn zu ſchreiben. Während ſie hiermit beſchäftigt iſt, tritt der König ein, belauſcht die Aeußerungen, welche ſie niederzuſchreiben im Begriffe iſt, und ſucht durch Verſicherungen ſeiner Zärtlichkeit ihre Beſorgniſſe zu verſcheuchen. Aber Alfonſo's Neigung für die ſchöne Jüdin iſt ſo mächtig, daß ſie ihn nicht allein ſeinen beſſeren Entſchlüſſen wieder untreu werden, ſondern auch die Regierungsgeſchäfte vernachläſſigen läßt. Er eilt von neuem zu einem Beſuch bei Rahel, für welche er einen Gartenpalaſt auf's prächtigſte hat einrichten laſſen. An der Schwelle tönt ihm trauriger Geſang entgegen und eine Erſcheinung, die ſich als von Gott geſandt ankündigt, warnt ihn vor dem Eintreten; ſeine Leidenſchaft aber läßt ſich hierdurch nicht abhalten. — Inzwiſchen läßt die Königin die angeſehenſten Großen des Reiches auf das Schloß beſcheiden; als dieſe verſammelt ſind, erſcheint ſie in Trauerkleidern, den jungen Infanten Enrique auf dem Arm, und hält ihnen ihre eigne Schmach ſo wie die Gefahr für das Reich und den Glauben vor, indem ſie am Schluſſe von ihnen die Ermordung der Rahel fordert. Die Großen gerathen in gewaltige Aufregung und ſchwören, den Vorſchlag der Königin auszuführen. — Die nächſte Scene zeigt uns Alfonſo und Rahel, die ſich am Tajo mit Fiſchfang ergötzen. Es wird verabredet, daß, was der König herausziehen werde, für Rahel,

was dieſe, für den König beſtimmt ſein ſolle. Alfonſo zieht den Kopf eines todten Kindes, Rahel einen Oelzweig hervor, worauf Beide, durch dieſe Vorbedeutung in düſtere Stimmung verſetzt, nach Hauſe zurückkehren. Rahel iſt kaum in ihre Wohnung eingetreten, als ſie von dem gegen ſie gerichteten Anſchlag Kunde erhält; aber die Warnung kommt zu ſpät, die Verſchwornen dringen bei ihr ein und ſtoßen ſie nebſt ihrer Schweſter nieder. — Alfonſo erhält Kunde von dem Mord und ſpricht in einem leidenſchaftlichen Monolog ſeinen Schmerz, ſeine ſchwärmeriſche Liebe und ſeinen Durſt nach Rache aus. Da erſcheint unter Muſik ein Engel, wirft dem König ſeine Rachſucht vor und verkündigt ihm den Zorn des Himmels, wenn er in dieſer Geſinnung verharren werde. Alfonſo ſinkt, von Reue getroffen, auf die Kniee und eilt in eine Kirche, wo ſich ein wunderthätiges Marienbild befindet. In dieſe Kirche verſetzen uns die letzten Scenen des Stücks. Der König uud die Königin knieen in einiger Entfernung von einander, ohne ſich gegenſeitig zu erkennen, da der Tempel nur von einer einzigen Lampe ſchwach erhellt wird; ihre Gebete aber begegnen ſich in denſelben Empfindungen. Zuletzt erkennen ſie ſich; der König bekennt ſeine Verirrung, bittet die Gemahlin um Verzeihung und der ganze Hof feiert hierauf die Verſöhnung des hohen Paars durch glänzende Feſte.

Los novios de Hornachuelos ſchildern die Demüthigung, welche einem hochfahrenden Ricohombre von Eſtremadura, Melendez, durch König Enrique **III.** zu Theil wird. Den Glanzpunkt des Stückes bildet die Scene, wo der König

verkleidet zu dem trotzigen Vasallen eintritt, um ihn selbst für seinen Uebermuth zu züchtigen. Er verschließt die Thüren und setzt sich mit bedecktem Haupte vor Melendez nieder, der, obgleich ihn nicht erkennend, doch von der Macht der königlichen Gegenwart wie zu Boden gedrückt wird. Der König: „Melendez, Euer König Don Enrique war erst vierzehn Jahre alt, als er auf den Thron stieg; seine Jugend und Kränklichkeit ließen den Umtrieben einiger treuloſen Vasallen, die sich auf Kosten ihres Herrn und seines Volkes bereichern wollten, freien Spielraum; da seufzte die Unschuld unter dem Drucke der Tyrannei, die Gerechtigkeit hatte die Augen geschlossen, die Frechheit und frevelhafter Ehrgeiz triumphirten ungestraft, und der König, durch seine Jugend und mehr noch durch treulose Schmeichler betrogen, ließ das Uebel ungehindert wuchern. Endlich fiel die Binde, welche Enrique's Augen bedeckte. Eines Abends, als er von der Jagd zurückkehrte und kein Nachtessen vorfand, fragte es seinen Hausmeister nach dem Grunde davon. „„Herr — erwiderte dieser — Ihr habt kein Geld, nicht einmal einen einzigen Real, und kein Mensch gibt Euch Credit; alle Eure treuen Diener schmachten im Elend.““ Der König reichte schweigend seinen Mantel hin, daß er versetzt würde, und auf diese Art erhielt er ein spärliches Mahl. Da sprach der Hausmeister zu ihm: „„Herr, während Ihr Euch auf so dürftige Art behelft, sind die Großen Eures Reiches bei dem Herzog von Benavente zu einem glänzenden Festmahle versammelt; diese Uebermüthigen, die sich zu Tyrannen über Euer Volk und über Euch selbst aufwerfen, verprassen Eure Einkünfte, lassen Euch nichts übrig und maßen sich die Gewalt an, welche Eure hochberühmten Ahnen doch

allein auf Euch vererbt haben.““ Der König, tief bewegt und vor Scham erröthend, legte eine Verkleidung an und trat unerkannt bei'm Herzog von Benavente ein, wo er den Ueberfluß der Tafel sah, sich von der Schwelgerei der Großen überzeugte, ihre hochverrätherischen Reden hörte, und schwur, sich an ihnen zu rächen. Am folgenden Morgen ließ er bekannt machen, er sei krank, wolle sein Testament aufsetzen und den Großen die Sorge für das Wohl des Reiches an's Herz legen. Alle die Verräther fanden sich ein und harrten im Vorzimmer, um vor das Krankenlager geführt zu werden; da aber öffneten sich die Thüren und der König trat ihnen, vom Kopf bis zu den Füßen gewaffnet, in der Hand ein gezücktes Schwert, entgegen. Die Feiglinge sanken wie vom Blitz getroffen, entsetzt und von Gewissensbissen gequält, zu den Füßen Enrique's hin; dieser aber stieg auf den Thron und wandte sich zu seinem treuen Ruy Lopez de Avalos, indem er ihn fragte, wie viele Könige von Castilien er gekannt habe. — „„Señor,““ antwortete Avalos, „„während eines langen, dem Dienste meiner Gebieter gewidmeten Lebens habe ich deren drei gekannt; zuerst Euren erlauchten Ahnherrn, dann Euren glorreichen Vater Don Juan und der Dritte seid Ihr.““ — Und ich, entgegnete D. Enrique, der ich jünger bin als Ihr, kenne mehr als zwanzig Könige dieses Landes. — Eine Schaar von Trabanten trat mit gezogenen Schwertern ein; Enrique rief ihnen zu: „Macht mich zum König, haut diese rebellischen Häupter nieder und kittet mit ihrem verhaßten Blute den Thron, den meine Ahnen mir hinterlassen haben!“ — Der Zorn des Himmels ist nicht unversöhnbar, und die Könige müssen ihn hierin nachahmen. Die Thränen und

Seufzer der Frevler entwaffneten den jungen Monarchen; er begnügte ſich, ſie durch einige Monate Gefängniß zu ſtrafen und ihnen alle ihre unrechtmäßigen, dem Throne und dem Volke geraubten Beſitzthümer abzunehmen. Die Krone ſtrahlte wieder in ihrem alten Glanze auf und das Volk erlangte ſeine Ruhe wieder. — Von dieſem Tage an iſt kein Vaſall, kein Sterblicher mehr ſo verwegen geweſen, Enrique'n zu beleidigen; Melendez iſt der Einzige, der ihm noch zu trotzen wagt. Ihr habt gewiß geglaubt, daß es ihm wegen ſeiner Jugend und Schwächlichkeit an Kraft fehlen würde, die Beleidigung ſeines königlichen Anſehens an Euch zu rächen; aber ſeine Geduld iſt zu Ende und er kommt ſelbſt, Euch zu züchtigen und Allen, die Euch gleichen ſollten, ein ſchreckliches Beiſpiel zu geben. (Der König erhebt ſich, zieht ſein Schwert und fährt dann fort:) Erkenne mich, ich bin D. Enrique! Wir ſind allein; Du wünſchteſt, Dich mit Deinem Gebieter zu meſſen; wohlan er läßt ſich herab, Dir dieſen Wunſch zu gewähren! Tyrann von Eſtremadura, zeige mir Deinen Muth und laß uns ſehen, wer von uns Beiden gebieten und wer gehorchen muß! Pelayo und die Befreier von Caſtilien haben mir mit ihrem Blute ihr Scepter hinterlaſſen; aber ich liebe mein Volk ſo ſehr, daß ich Dir meine Rechte abtreten will, falls Du der oberſten Gewalt würdiger biſt, als ich. — Melendez (zu den Füßen des Königs hinſinkend:) Mein Herr und Gebieter, haltet ein! Euer erhabener Anblick macht mich zittern. Verwirrt, beſtürzt und voll tiefer Reue über meinen Frevel werfe ich mich vor Euch zu Boden und lege Euch mein Schwert, mein Herz und mein Leben zu Füßen (er berührt den Boden mit dem Geſicht). —

Der König (indem er den Fuß auf das Haupt des Melendez ſetzt): Melendez, erinnert Euch bis zum Ende Eures Lebens an dieſen Augenblick und denkt ſtets daran, daß ein vermeſſener Stolz oft die ſchimpflichſte Demüthigung zur Folge hat. — Dieſe bewunderungswürdige Scene iſt von Moreto in ſeinem berühmten **Valiente justiciero** nachgeahmt worden [136]).

Peribañez y el Comendador de Ocaña, Los Comendadores de Córdoba und **Fuente-Ovejuna** ſind drei dem Inhalte nach mit einander verwandte Dramen, inſofern alle drei die Tyrannei und die Ausſchweifungen von Comthuren der militäriſchen Orden zum Gegenſtande haben. Es iſt ſchwer zu ſagen, welchem von dieſen Stücken man den Vorzug vor den anderen einzuräumen habe, denn alle drei ſind unbeſtreitbar von ſeltenſter Vortrefflichkeit und gehören zu den koſtbarſten Perlen in der Krone des großen Dichters. **Peribañez y el Comendador de Ocaña** beginnt mit der Schilderung der Hochzeit, welche der Bauer Peribañez mit der ſchönen Caſilda feiert. Die Feſtlichkeiten, Spiele und Geſänge werden plötzlich durch Weherufe hinter der Scene unterbrochen und bald darauf trägt eine Schaar von Landleuten den Comthur von Ocaña herein, der bei einem in der Nähe gehaltenen Stiergefecht ſeine Geſchicklichkeit hat zeigen wollen, aber mit dem Pferde geſtürzt

[136]) Dem Stücke des Moreto ſoll außerdem noch ein anderes Drama von Lope, **El Infanzon de Illescas** (verſchieden von dem **Cavallero de Illescas** im 14ten Bande der Comödien) zum Vorbilde gedient haben. Dieſer **Infanzon** iſt von der größten Seltenheit und ich habe mich vergebens bemüht, ihn zu Geſicht zu bekommen.

und nur eben dem Tode entgangen ist. Peribañez nimmt den Verwundeten in sein Haus auf und läßt ihm die sorgsamste Pflege angedeihen. Das häusliche Glück der Neuvermählten, die ländliche Einfachheit ihres Lebens wird mit den reizendsten Farben der Poesie ausgemalt. Der Comthur, der allmälig genest, beginnt, an seiner schönen Wirthin Gefallen zu finden und wird von dieser mit arglos er Freundlichkeit behandelt. Bei'm Abschiede hinterläßt er reichliche Geschenke, die mit Dank angenommen werden. Die nächsten Scenen führen uns nach Toledo, wo das Fest eines Heiligen gefeiert wird. Unter vielen Landleuten hat sich auch Peribañez mit seiner Frau dorthin begeben. Der Comthur benutzt die Gelegenheit, um sich der letzteren zu nähern, wird aber von ihr, nun sie seine Absichten merkt, schnöde zurückgewiesen; diese Verschmähung steigert die Liebe nur und er veranlaßt einen seiner Diener, sich zu verkleiden und als Schnitter in die Dienste des Peribañez zu treten, um ihm auf diese Weise Eingang in das Haus zu verschaffen. Casilda's Gatte befindet sich noch in Geschäften in Toledo; unterdessen steht sie selbst allen landwirthschaftlichen Geschäften vor; man sieht sie am Abend singend an der Spitze der Schnitter nach Hause kommen, dann das Abendgebet verrichten und sich in ihr Schlafgemach zurückziehen. Hierauf zecht der verkleidete Diener des Comthurs mit den übrigen Knechten des Hauses, bis sie berauscht zu Boden sinken. Der Comthur wird eingelassen, aber er findet das Zimmer der Schönen fest verriegelt; als er hierauf unten am Fenster versucht, sie durch Liebeszuflüsterungen willig zu machen, erscheint sie plötzlich am

Gitter, schilt die Nachbaren Langschläfer, es sei längst Zeit zum Aufstehen, und weist darauf in einer halb spottenden, halb ernsten Rede den Comthur ab, den sie nicht zu kennen vorgibt. Den folgenden Tag kehrt Peribañez zurück; er hat in Toledo in der Werkstätte eines Malers ein Bildniß seiner Casilda gesehen, das, wie er erfährt, auf Befehl des Comthurs, aber ohne Wissen der Gemalten, aufgenommen worden ist. Sein Argwohn ist nun im höchsten Grade rege; sein dumpfes Schweigen und finsteres Brüten erschreckt die Gattin und alle seine Freunde; in jedem hingeworfenen Worte, in jedem alltäglichen Vorfall glaubt er eine Bestätigung seines Verdachtes zu sehen. Inzwischen hat der Comthur die Hoffnung nicht aufgegeben, durch wiederholte Versuche zum Ziel seiner Wünsche zu gelangen; ihm ist vom König der Befehl geworden, aus seinen Untersassen eine Truppenabtheilung zu bilden, die zu dem großen, wider die Mohren aufgestellten Heere stoßen soll, und er bestimmt den Gatten Casilda's zum Anführer derselben. Peribañez ist nun über die Gefahr, die seiner Ehre droht, nicht mehr zweifelhaft und eben so wenig über den Entschluß, den er zu fassen hat. Sich dem Aufgebot zu entziehen ist nicht möglich; er zieht daher an der Spitze des kleinen Heeres aus, und läßt sich zuvor von dem Comthur feierlich mit dem Schwert, „der Zierde des Mannes, dem Vertheidiger der Ehre", umgürten. Diese Scene, wo der beleidigte Ehemann sich von dem Beleidiger selbst die Waffe in die Hand geben läßt, die den Letztern um's Leben bringen soll, ist unübertrefflich; der Gekränkte kündigt darin klar seine Absicht an, aber der verblendete Comthur ahnt nichts Arges. Peribañez setzt seinen Marsch mit den Truppen fort; aber

kaum iſt das erſte Nachtquartier erreicht, ſo eilt er in das Dorf zurück und ſchleicht ſich durch eine Hinterthür unbemerkt in ſein Haus ein, wo er ſich verſteckt hält. Es währt nicht lange, ſo hört er Tritte; es iſt der Comthur, der ſich auf dieſelbe Art, wie ſchon früher, die Thüren geöffnet hat und diesmal auch ein Mittel findet, in Caſilda's Gemach zu dringen. Der verborgene Ehemann zögert noch einen Augenblick in ſeinem Verſteck, um ſich von der Schuld oder Unſchuld ſeiner Gattin zu überzeugen; dann, nachdem er über die letztere Gewißheit gewonnen, ſtürzt er hervor und ſtößt den frechen Feind ſeiner Ehre nieder. — Die Schlußſcene führt uns an den Hof Heinrich's **III.** Der König erfährt die Ermordung des Comthurs von Ocaña und befiehlt, den Thäter ſtreng zu ſtrafen; da tritt Peribañez ſelbſt auf, legt die Motive ſeiner That dar, behauptet, daß er zur Vertheidigung ſeiner Ehre dazu gezwungen worden ſei, überliefert ſich aber, falls er ſchuldig, ſelbſt der Gerechtigkeit. Der König, nun von dem wahren Hergange unterrichtet, billigt die Handlung und ernennt den Peribañez zum Hauptmann der Truppen, die aus dem Gebiet des verſtorbenen Comthurs ausgehoben ſind. — So endigt dieſes in allen ſeinen Theilen preiswürdige Schauſpiel, das in mehreren Einzelheiten offenbar den Keim zu dem berühmten **Del Rey abajo ninguno** des Francisco de Rojas enthält, obgleich die Grundlage der Handlung hier eine andere iſt.

Fuente Ovejuna, ein Drama, das ſich auf ein wahres (in der **Crónica de la Orden de Calatrava** von **Francisco de Rades y Andrade, cap.** 38 erzähltes) Ereigniß gründet und ſpäter nicht ohne Glück von Chriſtoval de Monroy nachgeahmt worden iſt, führt uns in die Mitte der

Bürgerkriege, die Caſtilien nach dem Tode Heinrich's IV. verheerten und ſchließt mit der hoffnungsreichen Ausſicht auf die beginnende kräftige und milde Regierung Ferdinand's und der Iſabelle [137]). Mit dieſem Zeitpunkt hebt denn eine neue Reihe von Darſtellungen an, in denen aller Reichthum der Poeſie aufgeboten wird, um den beginnenden Glanz der ſpaniſchen Univerſalmonarchie zu verherrlichen. Zunächſt haben wie in **El mejor mozo de España** die romantiſche Geſchichte von Ferdinand's Brautfahrt nach Valladolid (ſehr genau nach dem Berichte in der Chronik des Alonſo de Palencia und bei Zurita **Lib. 18. cap. 26**). Nur der erſte Theil iſt vorhanden, und es liegt kein abgeſchloſſenes Ganze vor uns, wohl aber eine Reihe höchſt anziehender Gemälde aus der ſpaniſchen Geſchichte. Wir ſind in die ſpäteren Jahre der für Spanien ſo unheilvollen Regierung Heinrich's IV. verſetzt. Die erſten Scenen zeigen uns die junge Iſabelle in ſtiller Zurückgezogenheit, mit Spinnen und anderen weiblichen Arbeiten beſchäftigt. In einer Viſion erblickt ſie Spanien, das in Trauergewändern auf dem Boden liegt, über ſein Leiden klagt und ihr verkündigt, ſie ſei auserwählt, den vielfachen Drangſalen der Halbinſel ein Ende zu machen. Gleich darauf langt die Nachricht von dem Tode ihres Bruders Alfonſo an, wodurch ſie, für den Fall von Heinrich's Ableben, zur Thronfolge berechtigt wird, da die Infantin Juana durch den Spruch der Cortes für illegitim erklärt worden iſt. Der König läßt die Reichsſtände zuſammenberufen und Iſabellen als der künftigen Königin huldigen, verlangt aber in ſeinem launenhaften Eigenſinn von ihr, daß

[137]) S. dieſes Stück deutſch in meinem Spaniſchen Theater Frankfurt a. M. 1845, Band II.

ſie ſich bei ſeinen Lebzeiten nicht vermählen ſolle. Die junge Fürſtin iſt anfänglich Willens, ſich dem Verlangen des Bruders zu fügen, allein die Großen des Reichs halten ihr eindringlich vor, daß ſie, um für das Wohl des Landes zu ſorgen, ſich einen Gemahl wählen müſſe. Es werden jetzt Geſandtſchaften an verſchiedene Fürſten abgeſchickt, um die Gattenwahl zu treffen, aber keiner von ihnen entſpricht den Anforderungen der Großen, oder beſitzt die Eigenſchaften, welche Iſabelle verlangt. Dieſe Prüfungsſcenen ſind äußerſt characteriſtiſch und voll Humor. Inzwiſchen hat der König erfahren, wie man ſeinem Willen entgegenhandelt, und Iſabelle gezwungen, ſich vor ſeinem Zorn zu verbergen. Die Letztere wird durch mehrere Ahnungen und Vorbedeutungen, die ſie als Mahnungen des Himmels aufnimmt, auf Ferdinand von Aragon aufmerkſam gemacht. Wir werden nun an den Hof von Saragoſſa verſetzt, wo dem Infanten Ferdinand gleichfalls durch verſchiedene Zeichen ſein künftiges Glück verkündigt wird. Der kaum noch zum Jüngling erwachſene Prinz ergötzt ſich eben am Ballſpiel, als die Caſtilianiſche Geſandtſchaft anlangt. Er iſt ſogleich entſchloſſen, ſeine Braut aufzuſuchen, muß aber, da König Heinrich, um ihm den Eintritt zu verſperren, die ganze Gränze von Caſtilien beſetzt hält, den Zug heimlich und verkleidet antreten; er nimmt daher die Tracht eines Maulthiertreibers an, während die Cavaliere ſeines Gefolges ſich für ſeine Herren ausgeben müſſen. Die Reiſe, mit ihren Gefahren und ſonſtigen Vorfällen, wird in ihren verſchiedenen Stationen auf die Bühne gebracht, wobei das muntere und halb noch kindliche Weſen des Prinzen im reizendſten Lichte erſcheint. Iſabella hat die Kleidung einer Bäuerin angenom-

men, um dem Bräutigam entgegenzureiſen. Sie läuft unterwegs mehrmals Gefahr, von Wachen und von ihrem Bruder ſelbſt erkannt zu werden, weiß aber Alle zu täuſchen und gelangt am Ende zu der erſehnten Zuſammenkunft. Die Verlobung der beiden Verkleideten wird gefeiert und am Schluſſe des erſten Theils der Comödie erſcheint Spanien, nicht mehr in Trauergewändern, ſondern in triumphirender Geſtalt, den Fuß auf ſeine Feinde geſetzt, und verkündet die Glorie von Ferdinand's und Iſabellen's Herrſchaft.

In **El hidalgo Abencerrage** ſehen wir die hinſterbende, aber zum Scheiden noch einmal hell aufſtrahlende Glorie von Granada; in **La embidia de la nobleza** den Untergang der edlen Abencerragen durch die verrätheriſchen Zegris; in **El cerco de Santa Fé** endlich den ruhmwürdigen, von dem Herrſcherpaare ſelbſt und von den edelſten Rittern Spaniens geführten Kampf um das letzte Bollwerk der Ungläubigen, und als Mittelpunkt mehrerer, von verwegner Tapferkeit und brennendem Glaubenseifer eingegebnen Unternehmungen die beinahe fabelhafte Heldenthat des Hernan Perez del Pulgar [138]).

Das Stück beginnt in dem chriſtlichen Lager vor Granada. Die Königin Iſabella macht einen Rundgang durch's Heer und theilt unter die tapferſten Krieger Belohnungen

[138]) Die indeſſen vollſtändig hiſtoriſch beglaubigt iſt: man ſehe **Bermudez de Pedraza, Historia Eclesiastica de Granada, Parte IV. pag. 214** und **Fr. Juan Benito Guardiola, Tratado de la nobleza y de los titulos y dictados que hoy dia tienen los varones claros y grandes des España. Madrid, 1591. fol. 98.** Dieſelbe Begebenheit iſt etwas nach Lope's Zeit von einem Ungenannten dramatiſirt worden, und dieſe Bearbeitung, **El Triunfo del Ave Maria**, hat ſich bis heute auf den ſpaniſchen Theatern erhalten.

aus; die Begeiſterung und Kriegsluſt der ſpaniſchen Ritter wird auf's lebhafteſte geſchildert. Hierauf werden wir in's Innere der belagerten Stadt verſetzt. Der Mohr Tarfe verſpricht ſeiner Geliebten Aliſa, ihr die Häupter der drei berühmteſten Chriſtenritter, nämlich des Gonzalo de Cordova, des Grafen von Cabra und des Martin de Bohorques, zu Füßen zu legen. Ihr liegt jedoch wenig an dieſem Geſchenk und ſie wünſcht nur, ihren Liebhaber zu entfernen, da ſie dem Celimo ihre Neigung ſchenkt, die aber von dieſem aus Treue gegen ſeinen Freund Tarfe nicht erwiedert wird. Der Letztere unternimmt wirklich ſeinen abenteuerlichen Zug, wird aber gleich vor den Thoren verwundet und ſieht zugleich zu ſeinem Verdruß, daß chriſtliche Ritter mit ihren Dolchen eine Herausforderung an das Thor geheftet haben. In die Stadt zurückgekehrt, wird er von ſeiner Geliebten mit Vorwürfen wegen ſeiner Feigheit überhäuft. Er gelobt nun, um ſeine Schmach zu tilgen, eine Schleife, die er von ihr erhalten hat, an das Zelt der Iſabella zu heften. Aliſa ſelbſt ſoll Zeugin ſeiner That ſein und ſich zu dieſem Zweck mit den waſſerholenden Mädchen unter Celimo's Schutz vor die Stadt begeben. Der Mohr führt ſeinen verwegenen Streich glücklich aus; aber Aliſa wird bei der Gelegenheit vom Grafen von Cabra gefangen genommen, der auf dieſe Art ein der Königin gegebenes Verſprechen erfüllt. Die Entdeckung der an Iſabellen's Zelt gehefteten Schleife bringt im chriſtlichen Lager allgemeine Entrüſtung hervor. Hernan Perez del Pulgar gelobt, nicht eher zu ruhen, bis er zur Vergeltung ſolcher Kühnheit das Ave Maria an die Thore der Moſchee von Granada geheftet, — ein Unternehmen, das er ſogleich in's Werk ſetzt. Er bringt

bei Nacht bis in die Mitte der feindlichen Stadt und langt nach vollbrachter That wieder glücklich in Santa Fé an. Die Mauren sehen am folgenden Morgen mit großer Bestürzung das Palladium der Christen über dem Thor ihrer Moschee prangen, und Tarfe schwört, diese Schmach durch eine noch größere an den Feinden zu rächen. — Im Beginn des letzten Aktes erzählt Garcilaso dem eben angelangten König die kühnen Thaten, die in den vergangenen Tagen vollbracht worden sind; es treten verschiedene Ritter auf, welche dem Herrscherpaare ihre Siegeszeichen zu Füßen legen. Da meldet ein Diener, daß Tarfe, das Ave Maria an den Schwanz seines Pferdes gebunden, gegen das Lager herangesprengt komme. Allgemeine Entrüstung über den gotteslästerlichen Frevel; der König will selbst in's Feld, um den frechen Mohren zu züchtigen; aber der junge Garcilaso erbittet sich die Erlaubniß, den Kampf statt seiner zu bestehen, und läßt sich unter einem Gebet an die Jungfrau dazu wappnen. — In einer Zwischenscene treten Spanien und der Ruhm auf, um die Namen Ferdinand's und des Garcilaso, zu verherrlichen. Der Kampf zwischen Letzterem und Tarfe, worin der Mohr unterliegt, bildet dann den Schluß des Schauspiels. — Es ist wahr, wir haben hier, streng genommen, keine Einheit einer bestimmten Handlung, sondern nur eine Reihe von Thaten und Begebenheiten, welche mit einem der glorreichsten Ereignisse aus der spanischen Geschichte verflochten sind; die Verknüpfung der Scenen ist von großer Lockerheit, und dies muß in unserem gedrängten Auszuge besonders stark hervortreten; aber wer das Stück selbst liest, wird den wahrhaft homerischen Geist in diesem

lebenvollen Gemälde des Kampfes um Granada nicht verkennen.

Der berühmteſte Held des Granadiniſchen Krieges, „der große Feldherr“, wird ferner in einem eigens ihm gewidmeten Schauſpiel, **Las cuentas del Gran Capitan**, gefeiert; unvergleichlich muß in dieſem, von dem das gleichnamige Stück des Cañizares nur eine Copie iſt, die Scene genannt werden, in welcher Gonzalvo, vom König auf Herausgabe einiger ihm anvertrauten Gelder belangt, dieſem ſeine Gegenforderung macht. Man ſieht die Schatzmeiſter des Königs an einem Tiſche mit Schreibgeräth ſitzen; Gonzalvo und ſein Begleiter, der tapfere Garcia de Paredes, treten auf.

Schatzmeiſter. Hier ſind die Rechnungen; belieben Ew. Excellenz ſich zu ſetzen!

Garcia. Und das ſoll ich ruhig mit anſehen? Ihm, der ſeine Thaten mit flammenden Zügen in die Jahrbücher der Geſchichte eingetragen hat, wagt man ſolch Geſchreibſel vorzulegen? Ihm macht man Rechnungen, ohne ſeine Heldenkraft mitzuzählen, vor der die Welt erzittert und die dem ſpaniſchen Scepter drei Königreiche unterworfen hat?

Schatzmeiſter. Man fordert von Eurer Excellenz ſechstauſend Thaler Gold zurück, welche ihr in Valladolid übergeben wurden, zehntauſend, die man ihr in Madrid, und zwanzigtauſend, die man ihr in Toledo anvertraute; ferner achttauſend, welche ihr nach Neapel geſandt worden ſind . . . . .

Gonzalvo. Laſſen wir dieſe kleinen Poſten, Herr Schatzmeiſter, und nennt mir die ganze Summe!

Schatzmeiſter. Wohl denn, wenn Ihr die wiſſen

wollt, so hört: es sind in Allem zweihundert und sechszigtausend Thaler.

Gonzalvo. Nicht mehr? Ei, für so wenig, glaub' ich, läßt sich kein Königreich in der ganzen Welt erobern!

Garcia. Ich schwör's bei allen Teufeln, daß wir Geld und Lebensunterhalt mit unseren Fäusten dem Feinde haben abnehmen müssen.

Gonzalvo. Nun aber habe ich dem Könige auch eine Rechnung zu machen. Schreibt! Nota über die Summen, die ich bei meinen Eroberungen gebraucht habe, ungerechnet das Blut, den Schlaf und die grauen Haare, die sie mich gekostet. Erstens für Spione hundert und sechszigtausend Ducaten.

Schatzmeister. Heiliger Gott!

Gonzalvo. Das erschreckt Euch? Es scheint, daß Ihr im Kriege noch Neuling seid. Weiter: vierzigtausend Ducaten für Messen.

Schatzmeister. Weshalb dafür?

Gonzalvo. Weil es ohne Gott kein Glück im Kriege gibt.

Schatzmeister. Wenn es so fortgeht, werdet Ihr uns bald einholen.

Gonzalvo. Da der König vor so vielen Schulden flieht, so will ich ihn schon einholen. Weiter: achtzigtausend Ducaten für Pulver.

Schatzmeister. Wir thun besser, die Rechnung zu schließen.

Garcia. Sie haben Recht, denn sie fürchten sich vor dem Feuer.

Gonzalvo. Hört ferner! Zwanzigtausend fünfhun-

dert und dreiundſechszig Ducaten und vier und einen halben Realen für Briefporto und für Couriere, die jeden Tag unzählige Papiere nach Spanien zu bringen hatten.

Schatzmeiſter. Jeſus!

Garcia. Bei Gott! und Ihr vergeßt noch mehr als zwölftauſend, die nach Granada und anderen Orten geſchickt worden ſind. Dazu war das Wetter ſo ſchlecht, daß mehr Poſten zu Grunde gingen, als Eure Rechnungen Siegel haben.

Gonzalvo. Aber nun ſchreibt: Für die Küſter, welche zur Feier der Siege, die Gott mir ſchenkte, die Glocken läuteten, ſechstauſend Ducaten und ſechsunddreißig Realen.

Garcia. Ja, denn die Siege waren unzählig und das Geläut hörte niemals auf.

Gonzalvo. Ferner: für arme Soldaten, Pflege und Fortſchaffung der Kranken, dreißigtauſend vierhundert und ſechsundvierzig Thaler.

Schatzmeiſter Ew. Excellenz thun nicht allein dem Könige Genüge ſondern ich fürchte auch, daß er mit Allem, was er beſitzt, ſie nicht bezahlen können wird. Ich bitte, brechen wir die Rechnung ab; ich will mit Seiner Majeſtät reden.

El nuevo mundo descubierto, die Entdeckung America's gehört zu den Lope'ſchen Comödien, auf welche die Galliciſten ganz beſonders die Pfeile ihres Spottes gerichtet haben, und iſt ſelbſt von Billigeren als eine tolle Extravaganz bezeichnet worden; allein richtet man den Blick auf das, was für den Dichter das Centrum der Darſtellung geweſen iſt die Verherrlichung des katholiſchen Glaubens, ſo ſchließt

ſich das Werk vollkommen zur Einheit zuſammen. — Die Thaten und Begebenheiten Carl's V. haben wir in **Carlos V. en Francia** und **La mayor desgracia del Emperador Carlos**; in letzterem den verunglückten Zug nach Algier. **Arauco domado** ſchildert die Bezwingung der durch Ercilla's Epos ſo berühmt gewordenen tapferen Völkerſchaft im ſüdlichen Chili; es iſt dies ein Stück einzig in ſeiner Art, gleich ausgezeichnet in der Auffaſſung der Scenerie, welche die ganze Pracht einer tropiſchen Natur vor uns entfaltet und uns mitten in die erhabenen Wildniſſe America's verſetzt, wie in der Darſtellung des Heroismus auf beiden Seiten der Kämpfenden; die auf's lebhafteſte ausgemalten Gegenſätze der wilden, mit faſt übermenſchlicher Kraft für ihre Unabhängigkeit ſtreitenden Naturkinder und der von gleichem Enthuſiasmus für den Ruhm ihres Volkes und die Ausbreitung ihres Glaubens beſeelten Spanier üben zugleich einen unwiderſtehlichen Reiz; kurz, mehr kühne Einbildungskraft, mehr Schwung und Glanz der Phantaſie kann nicht gedacht werden [139]). — Noch ſpätere, in Lope's eigne Lebzeiten fallende Begebenheiten ſind behandelt in **La santa Liga**, einer von wahrhaft heroiſchem Geiſte beſeelten, aber etwas zu ſehr in epiſche Breite auseinandergehenden Darſtellung des Kriegszuges wider die Türken, der mit der Schlacht von Lepanto endigte; dann in **La mayor vitoria de Alemania**, einem Stücke, das einen Enkel des großen Gonzalvo de Cordova verherrlicht; in **Los Españoles en Flandes** u. ſ. w.

[139]) Das Hiſtoriſche dieſes Schauſpiels iſt aus der **Vida del Marques de Cañete (Don Garcia de Mendoza)** von Chriſtoval Suarez de Figueroa.

Unter den auf die ſpaniſche Geſchichte gegründeten Comödien machen ſich noch weitere nicht zu überſehende Unterſchiede bemerkbar, inſofern einige nur ein einzelnes Factum oder eine einzelne Anekdote behandeln, wie z. B. **El asalto de Mastrique**, **El marques de las navas**, wonach ſich denn auch die Handlung um dieſen einen Mittelpunkt concentrirt, andere dagegen ganze Reihen von Begebenheiten enthalten, die bald nur durch die Einheit des Helden, bald auf noch loſere Weiſe mit einander verbunden ſind. Hier haben wir denn theils biographiſche Schauſpiele, wie **El valiente Cespedes**, das in ſeinen zwei Theilen (nur der erſte iſt noch vorhanden) den ganzen Lebenslauf des berühmten Raufboldes Cespedes, ſeine Thaten in Spanien, Deutſchland und Neapel ſchildert, theils Stücke, deren einzelne Akte wieder ziemlich ſelbſtſtändig daſtehen und nur etwa ſo wie die verſchiedenen Tragödien einer Trilogie ein Ganzes bilden. Als Beiſpiel von Letzterem kann **El postrer Godo de España** dienen, deſſen erſte Jornada die Liebſchaft zwiſchen König Roderich und der Florinda behandelt; die zweite ſtellt den Untergang des unglücklichen Monarchen in der Schlacht von Xerez dar; die dritte endlich hat die Wiederherſtellung des chriſtlichen Königthums durch Pelayo zum Gegenſtand.

Ein beſonderer Platz in der bisher betrachteten allgemeinen Rubrik iſt auch den Schauſpielen anzuweiſen, die zwar auf dem Boden der nationalen Geſchichte ſtehen und hiſtoriſche Perſonen auftreten laſſen, aber ſich doch mehr um Privatintereſſen als um die großen Staatsbegebenheiten drehen. Oft ſind beſtimmte Thatſachen und Ueberlieferungen benutzt; nicht ſelten aber ſcheint die Handlung rein

erfunden und nur willkührlich mit diesem oder jenem geschichtlichen Umstande in Verbindung gebracht zu sein, was indessen immer mit richtigstem Takt geschieht, so daß die erdichtete Begebenheit gerade unter den örtlichen und zeitlichen Verhältnissen, in welche sie verlegt wird, den angemessensten Schauplatz findet. Lope hat, wo er sich auf vaterländischem Gebiet befindet, sich nie eine Entstellung der Geschichte erlaubt, und daher zeigen die historischen Partien hier dieselbe Wahrheit in Schilderung der Sitten und Umstände, die vorhin gerühmt wurde, ja gerade hier überraschen uns einige seiner meisterhaftesten historischen Charakterbilder. Die meisten dieser Dramen behaupten sogar vor den rein geschichtlichen noch einen Vorzug; sie haben mehr Einheit der Handlung, mehr concentrirtes dramatisches Interesse, indem hier das Bestreben, alle von der Chronik dargebotenen Züge möglichst zu benutzen, nicht hindernd entgegentritt. Wir haben in dieser Kategorie (unter welche, streng genommen, schon einige der oben erwähnten gehörten) mehrere der vorzüglichsten Meisterwerke Lope's zu nennen, die sich zum Theil noch bis auf den heutigen Tag auf der spanischen Bühne erhalten haben.

La Estrella de Sevilla, eine Tragödie von wunderbarer Schönheit und eminenter Kraft der Composition, die bei klarster Entfaltung der Charaktere durch die pathetischsten und erschütterndsten Situationen zu der bestimmten Katastrophe mit steigendem Interesse fortrückt, ist durch eine Umarbeitung des Trigueros, welche das Ganze wesentlich verändert, neuerdings wieder bekannter geworden und in dieser Gestalt auch auf die deutsche Bühne gekommen. Der Gang der Handlung ist in dem seltenen Original folgender: König Sancho, der

ſich ſeit Kurzem in Sevilla aufhält, unterredet ſich mit ſeinem Günſtling Arias über die Schönheiten, die er ſeit ſeiner Ankunft daſelbſt geſehen, und namentlich über die reizendſte derſelben, Eſtrella, die Schweſter des Buſtos Tabera. Arias muß den Buſtos herbeiholen; der Letztere wirft ſich vor dem König in den Staub und wird von dieſem mit der Würde eines Alcalden von Sevilla beehrt, die er indeſſen für ſich ſelbſt ausſchlägt, indem er bittet, ſie einem Würdigeren zu übertragen. Der König lobt den Buſtos wegen ſeines Edelſinnes und fragt zugleich nach ſeinen Familienverhältniſſen, indem er ihm anbietet, ſeine Schweſter zu verheirathen. Wir werden zu Eſtrella verſetzt, welche ſich im traulichen Geſpräch mit ihrem Geliebten, Sancho Ortiz, befindet. Buſtos tritt ein, bittet die Schweſter, ſie zu verlaſſen, und erzählt dem Sancho von der Abſicht des Königs, Eſtrella zu vermählen, wobei er verſpricht, ein Wort für ihn einzulegen. Bald darauf erſcheint Arias als Bote des Königs; Eſtrella entfernt ſich ſtolz und ſchweigend; Arias aber beſticht eine Sclavin, welche verſpricht, den König bei Nacht in Eſtrella's Schlafgemach zu führen. — Nacht. Der König wird von der verrätheriſchen Sclavin eingelaſſen. Tabera kommt nach Hauſe, erſtaunt über die Dunkelheit, hört die Sclavin mit dem König ſprechen und zieht das Schwert. Der König nennt in der Bedrängniß ſeinen Namen, um ſich zu retten; Tabera ſtößt Schmähworte über ein ſo ehrloſes Betragen aus, und läßt jenen entrinnen, während er die Sclavin niederſtößt. — Der König, wieder in ſeinem Palaſt angelangt, erzählt dem Arias das Vorgefallene und brütet über Rache. Bei ſo ſchmachvollen Umſtänden und der Achtung,

deren Tabera genießt, ſchlägt Arias vor, den Letzteren auf eine heimliche Art aus dem Wege zu räumen und den durch ſeine Tapferkeit und Loyalität bekannten Sancho Ortiz zur Ausführung der That zu wählen. Der König gibt dem Rathſchlag Gehör, läßt Sancho rufen und befiehlt ihm, unverzüglich den Ritter, deſſen Namen er ihm in einem verſiegelten Blatte zurückläßt, zum Zweikampfe herauszufordern und zu tödten. Sancho bleibt allein zurück und öffnet das verhängnißvolle Blatt. Heftiger und verzweiflungsvoller Seelenkampf, weil der, deſſen Tödtung ihm obliegt, ſein Freund und der Bruder ſeiner Geliebten iſt. Allein Gehorſam gegen den Befehl des Königs iſt die erſte Vaſallenpflicht und Sancho entſchließt ſich im halben Wahnſinn, die That zu vollbringen. Die Scene der Herausforderung und des Zweikampfes iſt von lebendigſter und aufregendſter Wirkung. Der nächſte Auftritt zeigt uns Eſtrella, welche ihren Sancho mit glühender Sehnſucht erwartet; ſie läßt ſich den Spiegel bringen, um ſich zum Empfang des Geliebten zu ſchmücken; aber der Spiegel zerbricht und ſie findet den Ring des Ortiz, den ſie am Finger trägt, zerſprungen, was ihr für eine üble Vorbedeutung gilt. Da wird ihr der Leichnam des Bruders gebracht und zugleich die Kunde, wer den Mord begangen habe. Ihr Schmerz macht ſich in wenigen verzweiflungsvollen Ausrufen Luft und ſie wünſcht den Tod als das Ende ihres Seelenleidens herbei. — Der König erfährt die vollbrachte That und gibt Befehle, die auf die Rettung des Sancho Ortiz abzielen. Eſtrella tritt auf, klagt den Mörder an und bittet um ſeine Auslieferung zur Blutrache; der König überreicht ihr, mit Ausdrücken der Bewunderung, die Schlüſſel zum Kerker

des Gefangenen. Wir werden in das Gefängniß geführt. Sancho lehnt die Rettung, die ihm auf Befehl des Königs von Arias angeboten wird, ab. Eine Verschleierte erscheint, um den Gefangenen zu retten; es ist Estrella; pathetische Scene des Wiedersehens zwischen den beiden Liebenden unter so geänderten Verhältnissen; aber weder bereut Sancho die That, welche ihm die Unterthanenpflicht geboten hat, noch kann Estrella sie tadeln; sie bewundert den großen Sinn des Geliebten, welcher die angebotene Befreiung ausschlägt, um auf dem Schaffott zu sterben, und entfernt sich mit dem Vorsatze, den Tod zu erwarten. — Der König hat inzwischen tiefe Reue über seine Handlungsweise empfunden, und befiehlt, den Sancho im Geheimen in den Palast zu führen; zugleich sucht er die Alcalden zu einem milden Spruch zu bestimmen, allein diese berufen sich auf ihr Richteramt und bringen das Todesurtheil. Estrella betheuert, sich mit dem Mörder ihres Bruders nie vermählen zu können. Der König begnadigt den Sancho aus eigner Machtvollkommenheit. Dieser beschließt, in den Maurenkrieg zu ziehen, wo er sein elendes Leben bald zu enden hofft, und mit dem Abschiede der beiden Liebenden für immer schließt das Drama.

Porfiar hasta morir ist eine sehr gelungene Bearbeitung der Geschichte des unglücklichen Troubadours Macias (s. **Argote de Molina, Nobleza de Andalucia. Sevilla, 1588. B. II. Cap. 148. S. 272**), voll poetischer Gluth in der Schilderung des jungen Dichters, voll feiner, der Natur abgelauschter Züge auch in den Nebenpartien und von hinreißender Lebendigkeit der Darstellung, in welchen Eigenschaften die späteren Behandlungen desselben Gegen-

ſtandes (**El Español mas amante y desgraciado Macias, de tres ingenios** und neuerdings der Macias von Lárra) weit hinter ihr zurückbleiben. Macias, ein junger caſtilianiſcher Ritter, iſt auf der Wanderung nach Cordova begriffen, um dort am Hofe des Enrique de Villena, Großmeiſters von St. Jago, ſein Glück zu verſuchen. Der Zufall will, daß er unweit der Stadt einem Ritter, der von Banditen angefallen wird, das Leben rettet. Es iſt der Großmeiſter, bei dem er ſich in Folge davon einer ſehr wohlwollenden Aufnahme zu erfreuen hat. Im Hauſe Villena's befindet ſich eine junge Dame, Clara, welche dem Macias gleich bei'm erſten Anblick die lebhafteſte Neigung einflößt; der Verliebte erkundigt ſich bei einem Cavalier des Hofes nach dem Gegenſtande ſeiner Liebe und erhält von ihm die Antwort: Doña Clara iſt mit mir, dem D. Tello, verlobt. Macias geräth in Verzweiflung und begibt ſich in den Krieg, um den Tod zu ſuchen; er thut ſich durch ſeine Tapferkeit ſo hervor, daß er mit dem Kreuze des St. Jago-Ordens geſchmückt wird; der erſehnte Tod aber flieht ihn und die Leidenſchaft, die er vergebens zu bekämpfen geſucht hat, treibt ihn von Neuem nach Cordova zurück. Clara ſcheint dem feurigen Liebhaber nicht abgeneigt, allein der Wille des Großmeiſters und das frühere Verſprechen binden ſie an D. Tello und ſie vermählt ſich mit Letzterem. Der unglückliche Macias verfällt in eine Art von Wahnſinn; die Klagelieder ſeiner hoffnungsloſen Liebe werden im ganze Lande berühmt und geben zu dem noch bis auf den heutigen Tag fortlebenden Sprichwort „verliebt wie Macias" Anlaß. Clara's Gatte empfindet die heftigſte Eiferſucht und der Großmeiſter ermahnt den Troubadour, ſeine thörichte Leidenſchaft zu unterdrücken;

aber dieſer beharrt in ſeinem Starrſinn und wagt ſogar, in das Gemach der Geliebten einzudringen, wo er von Tello überraſcht und hierauf auf Villena's Befehl verhaftet wird. Der eiferſüchtige Eheherr hat jedoch ſelbſt vor dem Eingekerkerten, deſſen Liebeslieder von allen Zungen wiederholt werden, keine Ruhe und durchbohrt, auf's Aeußerſte gebracht, den Sänger mit einem durch das Gitter des Gefängniſſes geworfenen Speer.

El mejor Alcalde el Rey (auf ein bei Sandoval, **Hist. de los Reyes de Castilla y Leon** zum Jahr 1189, und bei Mariana **Lib. XI, cap. 11** erzähltes Factum gegründet) darf als ein in jeder Hinſicht muſterhaftes Drama gerühmt werden, man mag die Tiefe und Beſtimmheit der Charakteriſtik, die kraftvoll hingeſtellten Gegenſätze des ſtreng richtenden Königs, des übermüthigen Ricohombre und des armen doch edlen Hidalgo, oder die lebenvolle Schilderung mittelalterlicher Zeit und Sitte in's Auge faſſen; auch das Ineinandergreifen der Scenen und das Zuſammenwirken aller Theile zum Totaleindruck des Ganzen läßt ſelbſt nach den Grundſätzen der ſtrengſten Kritik nichts zu wünſchen übrig.

In **la Carbonera** iſt bei, wie es ſcheint, erdichteter Hauptfabel die Geſchichte doch mit Weisheit benutzt. Leonora, die Schweſter Peters, des Grauſamen, iſt bei Köhlern in den Andaluſiſchen Gebirgen erzogen worden, um vor ihrem grauſamen und argwöhniſchen Bruder geſchützt zu ſein. Später hat ſie ſich in den Schutz ihres Halbbruders Heinrich von Traſtamare begeben, aber ſich gerade hierdurch den Nachſtellungen des Königs ausgeſetzt, weil dieſer fürchtet, Heinrich möge durch die Verbindung Leonora's mit einem auswärtigen Fürſten

ſeine Partei verſtärken. Don Pedro gibt aus dieſem Grunde ſeinem Günſtling Don Juan den Auftrag, den Aufenthaltsort der Infantin ausfindig zu machen und dieſe in ſeine Hände zu liefern. Der Günſtling ſchickt ſich an, den Befehl auszuführen; es gelingt ihm, Leonora's Wohnung zu entdecken; allein die Reize und die Liebenswürdigkeit der unglücklichen Dame feſſeln ihn dergeſtalt, daß er ihr, ſtatt ſie zu verhaften, zu ihrer Flucht behülflich iſt und dem Könige meldet, es ſei ihm nicht gelungen, ihrer habhaft zu werden. Leonora verbirgt ſich nun wieder bei den Köhlern, unter denen nur der alte Laurenzio, in deſſen Hauſe ſie wohnt, von ihrer Herkunft unterrichtet iſt. Das edelmüthige Benehmen D. Juan's gegen ſie hat ihr Herz gerührt und es entſpinnt ſich nun ein zärtliches Verhältniß zwiſchen Beiden, indem der Geliebte ihr oft heimlich Beſuche abſtattet. Der Zufall fügt, daß der König, der ſeine Schweſter nie geſehen hat, auf der Jagd verirrt in die Köhlerhütte kommt und dort eine heftige Leidenſchaft für die ſchöne Leonora faßt. D. Juan wird beauftragt, ſie dem Könige zuzuführen; die kritiſche Lage, in welche die Liebenden hierdurch verſetzt werden, gibt zu den rührendſten und intereſſanteſten Situationen Anlaß. Leonora greift zuletzt, um ſich zu retten, zu dem Mittel, ſich ſcheinbar mit dem Bauern Bras, der ſich lange um ihre Liebe beworben hat, zu verheirathen. Pedro geräth, als er die Kunde davon erhält, in die heftigſte Wuth und macht ſich ſogleich auf, um die beabſichtigte Verbindung zu ſtören und ſich Leonoren's zu bemächtigen. Die Letztere erhält durch D. Juan Nachricht von der ihr drohenden Gefahr; aber ſie verſchmäht es, zu fliehen, weil der Zorn des Königs, wenn dieſer ſie nicht fände, auf

den Geliebten fallen würde; ſie entdeckt ſich dem bald darauf erſcheinenden Tyrannen, indem er ſich dem ſicheren Tode zu überliefern glaubt; Pedro jedoch, der in der angebeteten Schönen ſeine Schweſter erkennt, entſagt dem Haß gegen Letztere und führt ſie in D. Juan's Arme, der ſo den Lohn für ſeine treue Liebe findet. — Die mit kräftigem Pinſel gezeichnete Figur des D. Pedro, die von nun an ein Liebliengsvorwurf der ſpaniſchen Dramatiker wurde, begegnet uns weiter in **Lo Cierto por lo dudoso**, einem Drama, das ſich wegen ſeiner ſpannenden Verwickelung, die in kunſtreicher Verbindung der Scenen zu einer überraſchenden und doch gehörig vorbereiteten Löſung fortſchreitet, mit Recht als ein Lieblingsſtück auf den Bühnen behauptet hat; ſodann in **La niña de Plata**, einem kaum minder intereſſanten Schauſpiel. Dorothea, eine junge, durch ihre Reize und Talente berühmte Dame, ſieht von ihrem Balkon den feſtlichen Einzug an, den der König Pedro in Begleitung ſeiner Brüder in Sevilla hält, und zieht vornämlich die Aufmerkſamkeit des Heinrich von Traſtamare auf ſich. D. Juan, der Liebhaber Dorothea's, bemerkt dies und wird ſogleich von heftiger Eiferſucht erfüllt. In der folgenden Scene verſetzt uns der Dichter in die Gärten des Alcazar's, wo das ſchöne Mädchen luſtwandelt und der Infant Heinrich, der Gelegenheit findet, ſich ihr zu nähern, ſo gänzlich von ihrem Geiſt und ihrer Liebenswürdigkeit gefeſſelt wird, daß er ſich ihrer um jeden Preis zu bemächtigen beſchließt. Er nimmt aus dieſem Grunde den D. Felix, Dorothea's Bruder, der ihm zur Erreichung ſeiner Abſicht behülflich ſein ſoll, in ſeine Dienſte. Wir werden

hierauf zu der Illumination und den festlichen Spielen geführt, mit denen in der Nacht die Ankunft des Königs in Sevilla gefeiert wird. D. Juan befindet sich unterdessen bei Dorotheen, welcher er lebhafte Vorwürfe wegen ihrer Treulosigkeit macht; er wird von ihr mit einiger Kälte behandelt, weil sie weiß, daß sein Vater wegen des geringen Vermögens, das sie besitzt, der Verbindung mit ihr entgegen ist und ihn mit einer Anderen zu vermählen denkt. Da ertönt auf der Straße festliche Musik; es ist eine Serenade, welche Prinz Heinrich veranstaltet hat; bald darauf begehrt der Prinz Einlaß in das Haus; D. Juan muß sich verstecken, und Heinrich tritt in Begleitung seiner Brüder auf. Das geistvolle Benehmen der jungen Dame entzückt die Gäste und sie erhält von jedem ein reiches Geschenk. — Im zweiten Akt sehen wir D. Juan in Verzweiflung über die Treulosigkeit der Geliebten. Selbst der Beweis ihrer Anhänglichkeit, den sie ihm dadurch liefert, daß sie ihm die empfangenen Geschenke übersendet, findet bei ihm keinen Glauben, und er beschließt, sich aus Rache einer anderen Schönen, Namens Marcela, zuzuwenden. Es trifft sich, daß die Letztere und Dorothea ihre Wohnungen vertauscht haben, so daß die Huldigungen welche D. Juan an Marcela's Balkon darbringt, in Wahrheit der Dorothea zukommen. Hierdurch entstehen Irrungen mancher Art, deren Resultat jedoch ist, daß D. Juan sich von der Treue seiner Geliebten überzeugt. Inzwischen ist der Infant, der sich vergebens bemüht hat, in dem Liebesverhältniß weiter zu gelangen, in tiefe Melancholie verfallen. Ein Maure, der sich als Gesandter des Königs von Granada am Hofe befindet und sich auf Heil-

kunde und Wahrſagerkunſt verſteht, weiſſagt ihm die düſteren Schickſale, welche Pedro's Grauſamkeit über ſeine ganze Familie verhängen werde, die Ermordung Eleonora's de Guzman und des Großmeiſters von St. Jago, ſo wie den Tod des Königs von Heinrich's eigenen Händen. Dieſe Scene iſt zwar epiſodiſch, aber von vortrefflicher Wirkung. Das ganze Weſen des Infanten wird durch dieſen Vorfall noch mehr aufgeregt und er beſchließt in einer Aufwallung von Leidenſchaft, ſich mit Gewalt in Dorotheen's Beſitz zu ſetzen. Beſtechung öffnet ihm die Thüren der Letzteren und er dringt in ihr Schlafgemach; hier aber tritt ihm die Schöne mit dem ganzen Stolze der beleidigten Unſchuld entgegen und weiß ihm das Unritterliche ſeines Benehmens ſo lebhaft vorzuhalten, daß er ſeine Leidenſchaft unterdrückt und, um ſein Vergehen gut zu machen, der Dorothea eine reiche Mitgift ausſetzt, durch welche ſie in Stand kommt, dem D. Juan, mit Einwilligung von deſſen Vater, ihre Hand zu reichen.

In die Reihe der Dramen, welche an hiſtoriſche Umſtände angeknüpft, erdichtete Charactere und Situationen oder doch ſolche zum Mittelpunkt haben, die in den Gang der allgemeinen Geſchichte nicht eingreifen, gehören weiter **La hermosura aborrecida, Las Aventuras de D. Juan de Alarcos, D. Beltran de Aragon, El primer Fajardo, D. Juan de Castro, Quien mas no puede, La corona merecida, El vaquero de Moraña** u. ſ. w.

La corona merecida behandelt die Geſchichte des heroiſchen Widerſtandes eines hochherzigen Weibes gegen. die Verführungsverſuche des Königs Alfonſo von Caſtilien

Alfonso ist seiner Braut, der Prinzessin Leonor von England, verkleidet entgegenreist, um sie noch vor der Vermählung unbefangen beobachten zu können. Er lernt auf dieser Reise die schöne Doña Sol, eine vornehme Castilianerin, kennen und faßt eine heftige Leidenschaft für sie. Sol's Bruder, der dies bemerkt, eilt, die Schwester zu vermählen, indem er sie so den Nachstellungen des Königs zu entziehen hofft; aber dieser ertheilt dem Gemahl der Geliebten sogleich ein bedeutendes Hofamt, um den Gegenstand seiner Neigung in nächster Nähe zu haben. Sol setzt den Bewerbungen Alfonso's Kälte und Verachtung entgegen, als aber dieser auf eine erdichtete Beschuldigung des Verraths hin ihren Gemahl gefangen nehmen läßt, gibt sie ihm scheinbar Gehör und bestimmt eine Stunde, in welcher sie ihn empfangen wolle; hierauf verstümmelt sie sich und bedeckt ihren ganzen Körper mit Wunden, so daß der König, als er sie erblickt, entsetzt davoneilt. Die That des heldenmüthigen Weibes wird bald allgemein bekannt und gepriesen; die Königin läßt Doña Sol vor sich kommen und setzt ihr die Krone auf, die ihre Tugend und Großherzigkeit verdient habe; Alfonso aber erkennt das Frevelhafte seiner Leidenschaft, entsagt ihr und belohnt das Ehepaar durch die Belehnung mit reichen Besitzungen, so wie durch ein Wappenschild, das die kühne That Sol's ihren spätesten Nachkommen überliefern soll.

El vaquero de Morana ist ein Drama voll interessanter Verwickelungen und reizender idyllischer Schilderungen. Ein am Hofe von Leon lebender Graf hat ein Liebesverhältniß mit der Schwester des Königs Bermudo angesponnen und hierdurch den Zorn des Letzteren auf sich

gezogen; er entflieht nebſt der Geliebten und Beide verdingen ſich, in bäuriſche Tracht verkleidet, bei einem Landmanne im Thal von Morana. Hier kreuzen ſich in der Familie des Gutsherrn und unter den Landleuten verſchiedene Liebſchaften; die ſchöne Infantin, welche ſich als Mäherin überaus reizend ausnimmt, bringt durch Liebe und Eiferſucht, die ſie hervorruft, Alles noch mehr in Verwirrung. Es langt die Nachricht an, der König von Leon veranſtalte einen Kriegszug gegen die Mauren, um die beiden Flüchtlinge, welche er am Hofe von Cordova verſteckt glaubt, in ſeine Gewalt zu bekommen. Alle Kronvaſallen werden aufgefordert, ihr Contingent zu ſtellen, und mithin auch der Gutsherr von Morana; dieſer wählt den verkleideten Grafen zum Führer ſeiner Truppenabtheilung, ſo daß der Letztere gegen ſich ſelbſt in's Feld ziehen muß. Nach vollbrachtem Kriegszug, der natürlich das beabſichtigte Reſultat nicht haben kann, kommt der König auf dem Rückwege in das Thal von Morana und hier weiß die verkleidete Prinzeſſin, die ihn zwar an ſeine Schweſter erinnert, aber ihre Rolle ſo geſchickt ſpielt, daß er ſie nicht erkennt, ihn dergeſtalt für ſich zu gewinnen, daß ſie ſich zuletzt entdecken zu dürfen glaubt und ſeine Einwilligung in die Verbindung mit dem Grafen erhält.

Die Stücke, zu denen die Annalen Portugals den Stoff geliefert haben (**El principe perfeto**, die Geſchichte Johann's II.; **El Duque de Viseo**; **La discreta venganza**; **El mas galan Portugues, Duque de Berganza**) ſtehen in Bezug auf die Behandlungsweiſe des Hiſtoriſchen ganz denen aus der ſpaniſchen Nationalgeſchichte gleich.

In **El Duque de Viseo** ſind die Schickſale des

Johann von Braganza und des Herzogs von Viſeo zu einem tragiſchen Bilde vereinigt. König Juan II. von Portugal wird durch einen hinterliſtigen Günſtling, Don Egas, zum Argwohn gegen die vier Brüder aus dem Hauſe Braganza gereizt und läßt ſie einkerkern. Der Herzog von Viſeo, ein Vetter des Königs, verwendet ſich durch Vermittlung ſeiner Geliebten, Doña Elvira, um deren Gunſt ſich auch der König bewirbt, für die Gefangenen; allein auch gegen ihn iſt der Monarch durch verläumderiſche Einflüſterungen des D. Egas eingenommen, indem er argwohnt, Viſeo, der vom Volke ſehr geliebt wird, trachte nach der Krone. Der König läßt den Herzog zu ſich kommen, verbannt ihn auf ſein Landgut und läßt ihn hinter einem zurückgezogenen Vorhang die Leiche des enthaupteten Johann von Braganza ſehen, deſſen Schickſal er ſich zur Warnung dienen laſſen ſolle. — Viſeo zieht ſich nun auf ſeinen Landſitz zurück und geht nur hier und da verkleidet zum Beſuch der Doña Elvira nach Liſſabon. Er trifft zufällig einen vorgeblichen Aſtrologen, welcher ihm prophezeiht, er werde noch einſt die Krone auf ſeinem Haupte ſehen. Als er eines Tages ſeinen Bauern ein Feſt gibt, rufen ihn dieſe im Scherz als König aus und ſetzen ihm eine Blumenkrone auf. Dies wird am Hofe bekannt und von den Feinden des Herzogs zu deſſen Sturze gebraucht. Als der Letztere wieder einmal verkleidet in Liſſabon iſt und mit Doña Elvira an deren Gitterfenſter ſpricht, läßt ihm dieſe einen Brief herab; er will ihr antworten, wirft ihr aber aus Verſehen ſtatt der Antwort die aſtrologiſche Prophezeihung hinauf. Inzwiſchen iſt der König bei Doña Elvira eingetreten und entreißt ihr das Papier, indem er zugleich von ihr verlangt,

ſie ſolle ſich mit Don Egas vermählen, was ſie indeſſen verweigert. Der Herzog bleibt unterdeſſen in der Dunkelheit allein. Er vernimmt aus einem Hauſe traurigen Geſang, der ihn vor dem Schickſal des verſtorbenen Braganza warnt und erblickt dann in einer Ecke der Straße ein Crucifix, vor dem ein Licht brennt, welchem er ſich nähert, um den empfangenen Brief zu leſen. Da verbreitet ſich plötzlich ein Lichtglanz um das Crucifix und ihm erſcheint im weißen Ordensmantel, mit dem Chriſtuskreuze geſchmückt, Johann von Braganza, welcher ihn durch dreimaliges Rufen mahnt, ſich vor dem Könige zu hüten.— Der König, durch D. Egas immer mehr zum Haß gegen den Herzog von Viſeo aufgeſtachelt, befiehlt dieſem, zu ihm zu kommen und ſtößt ihn ſofort mit eignen Händen nieder. Sodann verleiht er die Güter und Würden des Gemordeten an deſſen Bruder D. Manuel, den er auffordert, ſich das Schickſal des Bruders zur Warnung dienen zu laſſen. Es wird ein Vorhang zurückgezogen und man erblickt die Leiche des Herzogs, Krone und Scepter zu ihren Füßen liegend; daneben ſitzt Doña Elvira, die der Schmerz getödtet hat. Zuletzt wird berichtet, D. Egas ſei von einem Diener des Herzogs ermordet worden, und der König ſpricht die Ahnung aus, daß Viſeo als ein Opfer des Verraths gefallen ſei.

Wo Lope Begebenheiten anderer Völker dramatiſirt oder ſeine Erfindungen in dieſelben hineingetragen hat, iſt er wenig bemüht geweſen, ſich in die fremde Localität zu verſetzen, oder den Ton der verſchiedenen Zeitalter zu treffen. In Sitte und Sinnesart blicken immer Spanien und das ſiebenzehnte Jahrhundert durch. Dieſe Nationaliſirung des Ausländiſchen ſoll durchaus nicht getadelt werden; aber

es ſcheint, daß die derartigen Stoffe dem Dichter, deſſen Begeiſterung vor Allem für das Vaterländiſche war, weniger zugeſagt haben; wenigſtens gehören die mehrſten dieſer Stücke zu ſeinen ſchwächſten Productionen. Unter den der Geſchichte des klaſſiſchen Alterthums entnommenen verdient der Nero, oder nach dem ſpaniſchen Comödientitel die **Roma abrasada**, nur durch die lyriſche Pracht einiger Schilderungen Aufmerkſamkeit. In **las grandezas de Alejandro** haben wir ein mit Gefechten und feierlichen Aufzügen reich ausſtaffirtes Pompſtück, deſſen Figuren in ihrer Hohlheit und Geſpreiztheit erkennen laſſen, daß der Autor dies Mal von ſeinem günſtigen Stern verlaſſen war. **El honrado hermano**, der Kampf der Horatier und Curiatier, enthält dagegen viele vortreffliche und großartige Züge, ohne daß die Oekonomie des Ganzen eben zu loben wäre. — Glücklicher iſt Lope in der Regel in der Behandlung der altteſtamentlichen Geſchichten geweſen, der er ſich mit Vorliebe zugewendet zu haben ſcheint, da die Zahl ſeiner hierher gehörenden Arbeiten nicht unbeträchtlich iſt. Ohne in der Beobachtung des Coſtüme's eben rigurös zu ſein, hat er hier die Farben ſo zu miſchen und zu verſchmelzen gewußt, daß ſie ein harmoniſches Ganzes bilden. Sehr glücklich iſt namentlich der ſolchen Stoffen ſo angemeſſene Ton edler Simplicität getroffen. Am meiſten zeichnen ſich **Los trabajos de Jacob** (oder, was die Handlung genauer bezeichnen würde, Joſeph und ſeine Brüder) aus, ein Stück, das eben ſo untadelhaft in der Compoſition als anziehend in den Details iſt und eine ſo ergreifende Tiefe und Innigkeit des Gefühls athmet, daß der Dichter die ganze Fülle ſeines liebevollen Gemüths in daſſelbe ausgeſtrömmt zu

haben ſcheint. Dieſes Drama ſteht zwiſchen zwei anderen, **El robo de Dina** und **La salida de Egipto**, in der Mitte, mit denen es eine Art von Trilogie bildet. Daran ſchließen ſich weiter **David perseguido**, **La historia de Tobias**, **La hermosa Esther**. — Durchläuft man die übrigen, auf Facta der alten oder neuen Geſchichte gegründeten Stücke, ſo bemerkt man oft mit Erſtaunen, daß der überfruchtbare Meiſter ſchon vor zwei Jahrhunderten Stoffe behandelt hat, für deren erſte Bearbeiter man gewöhnlich Dichter der neueſten Zeit hält. **El castigo sin venganza** iſt die durch Lord Byron ſo berühmt gewordene, Geſchichte des verbrecheriſchen Liebesverhältniſſes zwiſchen der Herzogin von Ferrara (bei Byron Pariſina, bei Lope Caſandra) und ihrem Stiefſohne [140]). Luis, Herzog von Ferrara, hat von jeher Abneigung gegen die Ehe gehabt und ſich flatterhaft bald dieſer bald jener Dame hingegeben. Er hat aus einer früheren

[140]) Beachtenswerth iſt das Vorwort zu dieſem Drama: **Señor lector: esta tragedia se hizo en la corte solo un dia, par cousas que à V. m. le importan poco. Dejó entonces tantos deseosos de verla, que les hé querido satisfacer con inprimirla. Su historia estubo escrita en lengua latina, francesa, alemana, toscana y castellana: esto fue prosa, ahora sale en verso; V. m. lo lea por mia, porque no es impresa en Sevilla, cuyos libreros, atendiendo à la ganancia barajan los nombres de los poétas y à unos dan sietes y à otros sotas; que hay hombres que por dinero no reparan en el honor ageno, que à vueltas de sus mal impresos libros venden y compran: advirtiendo que está escrita en estilo español, no por la antiguedad griega y severidad latina; huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos como el uso los trages y el tiempo las costumbres.** — Sollte die Vorſtellung des Stücks vielleicht inhibirt worden ſein, weil man darin Beziehungen auf das Ende des Don Carlos fand?

Liebſchaft einen Sohn, Namens Federico, den er zärtlich liebt und dem er ſeine Staaten zu hinterlaſſen hofft, indem er ihn mit ſeiner Nichte Aurora zu vermählen denkt. Da ihm indeſſen ſeine Miniſter für den Fall ſeines Todes einen Bürgerkrieg zwiſchen den legitimen Seitenverwandten und dem natürlichen Sohne als unvermeidlich darſtellen, ſo entſchließt er ſich zuletzt doch noch, eine Gemahlin zu nehmen und wählt dazu die Tochter des Herzogs von Mantua, Caſandra. Federico ſieht ſich zu ſeinem großen Verdruß auf dieſe Art jeder Ausſicht auf den einſtigen Beſitz des Herzogthums beraubt, wird aber von dem Vater, der ſich nicht aus Liebe, ſondern aus Staatsgründen vermählt, abgeſandt, um die Braut zu empfangen. Luis ergötzt ſich unterdeſſen, ſeiner Gewohnheit gemäß, mit Liebesabenteuern. Auf dieſem Punkte beginnt das Stück. Wir ſehen den Herzog bei Nacht verkleidet die Straßen durchſtreifen und den Schönen an ihren Gitterfenſtern Artigkeiten ſagen; eine Dame, welcher er eine Serenade gebracht hat, weiſt ihn indeſſen zurecht und ſagt ihm, dergleichen Galanterien ſeien für ſein jetziges Verhältniß nicht mehr paſſend. Die folgende Scene zeigt uns Federico auf dem Wege, die Braut ſeines Vaters an der Gränze der beiden Staaten zu empfangen; er ſieht einen Wagen von ſcheu gewordenen Pferden einem Abgrunde entgegen geriſſen werden, rettet die darin ſitzende Dame und erfährt von ihr, ſo wie von den Rittern ihres Gefolges, daß es ſeine künftige Stiefmutter ſei. Statt des Haſſes, den er zuvor gegen ſie empfunden, entbrennt er gleich bei'm erſten Anblick in heftiger Liebe zu ihr; auch Caſandra ſcheint dem Federico ihre Neigung zu ſchenken, aber ſie zeigt ſich doch ſehr zurückhaltend. Am Schluſſe

des ersten Akts empfängt der Herzog die neu Angekommene. — Zu Anfang des zweiten ist die Heirath schon vollzogen; Luis von Ferrara hat aber deshalb sein früheres Leben nicht geändert, sondern ergötzt sich nach wie vor mit anderen Damen. Die schöne und junge Casandra, von dem Gatten verschmäht, widmet ihre ganze Zärtlichkeit dem Stiefsohne, dessen tiefe Traurigkeit sie betrübt, obgleich sie deren Grund nicht kennt. Sie erräth endlich aus Federico's Reden, daß Liebe die Ursache seines Kummers ist, und ihre früher unschuldige Neigung geht nun, durch das schlechte Benehmen des Herzogs vermehrt, allmälig in eine heftige Leidenschaft über; sie schwankt, zweifelt, fürchtet und kämpft, aber ergibt sich endlich. Unterdessen ist Federico zum General der päpstlichen Truppen ernannt worden, und muß als solcher in's Feld ziehen. Der junge, tapfere und bis dahin tugendhafte Federico will ihn begleiten; aber sein Vater will die Regierung des Landes keinem Anderen anvertrauen, als ihm, und befiehlt ihm, in Ferrara zu bleiben. — Im Beginn des dritten Akts kehrt der Herzog siegreich aus dem Kriege zurück, und zugleich mit dem festen Entschlusse, sein früheres ausschweifendes Treiben zu ändern und ganz für die Gattin und den Sohn zu leben. Aber inzwischen ist der Ehebruch schon vollbracht worden. Der Herzog schöpft Argwohn. Federico, um den Vater irre zu leiten, bittet um die Hand seiner Nichte Aurora, die er in der ersten Aufwallung verschmäht hat; aber Casandra, blind in ihrer Leidenschaft, und wegen der projectirten Heirath eifersüchtig, überhäuft den Geliebten mit Schmähungen, was den Herzog, der es hört, noch in seinem Verdacht bestärken muß. Der Letztere stellt nun,

unter dem Vorwande, die Vorbereitungen zu Federico's Vermählung mit Auroren zu treffen, ein Verhör mit den beiden Schuldigen an. Dieſe Scene iſt von höchſt ergreifender Wirkung. Das Reſultat iſt, daß der Vater und Gatte nicht mehr an ſeiner Schmach zweifeln kann; aber die Liebenden ſind ſo vom Taumel der Leidenſchaft beſtrickt, daß ſie blindlings in ihr Verderben gehen. Der Herzog befiehlt ſeinem Sohne, die Perſon zu tödten, die er in ſeinem Cabinet gebunden, mit verſchleiertem Antlitz und verſtopftem Munde finden werde; Federico vollzieht den Mord und entdeckt erſt nach vollbrachter That, daß er ſeine Stiefmutter getödtet habe; hierauf wird er auf Befehl des Vaters von den Wachen niedergehauen. — Dieſe furchtbare Tragödie iſt in der Schilderung der Leidenſchaften von hoher Vorzüglichkeit und erweckt in ihrer ächt dramatiſchen Verkettung von Scene zu Scene eine immer ſteigende Theilnahme.

Ein beſonderes Intereſſe hat für uns **La imperial de Oton**, die, auch über die deutſchen Bühnen gegangene Geſchichte des Königs Ottokar von Böhmen, die hier mit großer dramatiſcher Kraft, aber freilich in einer, das Hiſtoriſche ſehr entſtellenden Weiſe behandelt iſt. Im Anfange des Stücks wird die Kaiſerwahl zu Frankfurt (**Francofordia**) geſchildert. Die Geſandten von Spanien, England und Böhmen bemühen ſich, die Churfürſten für ihre Gebieter zu ſtimmen; die verſchiedenen Parteien bekämpfen ſich in den Straßen, aber die Wahl fällt für Rudolph von Habsburg aus, und am Abend wird die Thronbeſteigung des neuen Kaiſers durch feſtliche Spiele und allegoriſche Aufzüge gefeiert. England und Spanien erkennen die Rechtmäßigkeit der Wahl an, der böhmiſche

Gesandte jedoch entfernt sich voll Wuth wegen der Vergeblichkeit seiner Bemühungen. In der nächsten Scene sehen wir den König Ottokar, wie er die Kunde von der Vereitelung seiner Hoffnung erhält und durch seine ehrgeizige Gemahlin Ethelfriede aufgestachelt wird, sich gegen den neuen Kaiser aufzulehnen und die Krone für sich in Anspruch zu nehmen. Wirklich rückt Ottokar in's Feld und im zweiten Akt sieht man die beiden feindlichen Heere am Abend vor der entscheidenden Schlacht einander gegenüber stehen. Kaiser Rudolph empfängt in seinem Zelt einen Wahrsager, der Einlaß bei ihm begehrt hat und ihm seinen gewissen Sieg, so wie die künftige Herrlichkeit des Hauses Habsburg verkündigt. Ottokar dagegen hat eine Geistererscheinung, durch die ihm das Frevelhafte seines Unterfangens vorgehalten und sein Sturz geweissagt wird. Die Vision macht einen solchen Eindruck auf ihn, daß er beschließt, von seiner Auflehnung abzustehen; doch macht er es zur Bedingung seiner Unterwerfung, daß bei der Huldigung und Abbitte, die er dem Kaiser leisten werde, kein Zeuge zugegen sei. Rudolph sagt die Erfüllung der Bedingung zu. Man erblickt im Hintergrunde das an allen Seiten geschlossene kaiserliche Zelt, vorn aber Gruppen der kaiserlichen und böhmischen Krieger, welche sich schon in Eintracht unter einander mischen; da plötzlich fällt der Vorhang des Zelts und man sieht Rudolph im vollen Ornat des Imperators, Scepter und Reichsapfel in der Hand, zu seinen Füßen aber den gedemüthigten Ottokar auf den Knieen; dieser erhebt sich voll Zorn und klagt den Kaiser der Wortbrüchigkeit an; der Letztere aber beruft sich darauf, daß die Huldigung und Abbitte seinem Versprechen gemäß

unter vier Augen erfolgt sei, die nachherige Demüthigung des rebellischen Vasallen aber eine gerechte Strafe für dessen Auflehnung gegen den rechtmäßigen Herrscher sei. Ottokar kehrt mit dumpfem Groll nach Prag zurück, wo er von Ethelfriede mit Hohn wegen seiner Zaghaftigkeit empfangen wird. Die Königin tritt ihm gewaffnet, eine Lanze in der Hand, an der Thür des Palastes entgegen und wehrt ihm den Eintritt, dessen er nicht würdig sei. Ihre Vorwürfe und Ermahnungen bringen ihn dahin, von Neuem die Waffen der Empörung zu ergreifen, und sie selbst zieht mit in den Krieg. Vor der Schlacht, welche den Ausschlag geben soll, wird Ottokar wiederum durch jene Geistererscheinung gewarnt, aber er gibt diesmal nicht auf sie Acht, stürzt sich in das Kampfgewühl und sinkt gleich unter den Ersten tödtlich getroffen zu Boden. Die Leiche wird vor Rudolph gebracht; Ethelfriede erscheint, rühmt den Heldenmuth ihres Gemahls, den sie lieber todt denn als Feigling am Leben wissen will, und eilt von dannen, um selbst den Tod zu suchen; der Kaiser aber läßt seinen gestorbenen Gegner mit kriegerischen Ehren feierlich bestatten.

In **El ejemplar mayor de la desdicha** haben wir das neuerdings zu Romanen, Trauerspielen und Opern so vielfach benutzte tragische Geschick des Belisar nach jener fabelhaften Version, deren erste Quelle die Chiliaden des Johannes Tzetzes sind. **El Gran Duque de Moscovia** hat das Leben und die Schicksale des falschen Demetrius zum Gegenstand, die aber, wahrscheinlich weil der wahre Hergang in Spanien nicht bekannt geworden war, auf ganz unhistorische Weise entstellt sind. — Die weiter noch

in dieſer Reihe zu erwähnenden Dramen ſind, ſowie ſchon die obigen, in Behandlungsweiſe und an Gehalt ſehr ungleich. **El Rey sin Reyno** ſchildert die Wirren und Kämpfe, die am Ungariſchen Hofe der Tronbeſteigung des Matthias Corvinus vorausgingen, in den lebhafteſten Farben; allein der Ereigniſſe und Kataſtrophen ſind allzu viele gehäuft, als daß die Einheit der Handlung nicht darunter leiden ſollte. **Contra valor no hay desdicha**, das Jugendleben des Cyrus darſtellend, ſtreift ſehr in's Idylliſche hinüber und enthält in den Scenen des Landlebens zahlreiche Schilderungen von der Gattung, welche dem Lope immer beſonders gelang. **La Reyna Juana de Nápoles** iſt dagegen ein ganz mißlungenes Product, das durch die Darſtellung gemeiner Leidenſchaften in ihren heftigſten Ausbrüchen nur Widerwillen erregt und trotz ſeiner blutigen Kataſtrophen die tragiſche Wirkung, auf die es ſehr abſichtlich angelegt iſt, doch gänzlich verfehlt. Wir wünſchten, Lope von der Autorſchaft dieſer Tragödie freiſprechen zu können, die indeſſen nur allzu gut beglaubigt iſt.

Einige hierher gehörende Dramen, die beſonderes Intereſſe gewähren würden, wie **La Poncella de Orleans**, **El valiente Jacobin** (warſcheinlich Jacques Clément) ſcheinen nicht mehr vorhanden zu ſein.

Wir kommen (um zuerſt die Stücke zu abſolviren, deren Inhalt nicht freie Erfindung iſt, ſondern ſich an ſchon vorhandene Materialien anſchließt) zu den mythologiſchen Schauſpielen des Lope de Vega. Ihre Zahl iſt im Verhältniß zu den übrigen von ihm behandelten Stoffen nicht ſehr groß. Die mehrſten derſelben ſcheinen ſeinen ſpäteren Jahren anzugehören (im Prolog zum Peregrino ſind nur einige

verzeichnet) und in Concurrenz mit andern Dichter geschrieben zu sein, als der Hang zu Coulissenpracht und opernartigem Pomp schon auf dem spanischen Theater überhand zu nehmen begann. Lope war dieser Richtung des Geschmacks, wie er dies mehrmals, namentlich in den Prologen zum 15ten und 16ten Bande seiner Comödien auf's entschiedenste ausgesprochen hat, nicht eben hold; dennoch hat er ihr in den Stücken dieser Gattung mehr nachgegeben, als eben nöthig gewesen wäre. Daß er hier mehr der Convenienz und äußeren Antrieben, als dem eignen Drange, folgte, zeigt sich denn auch oft in einer gewissen Kälte und Mattigkeit, die durch alle Pracht der Darstellung, durch allen Glanz der Schilderung nicht verdeckt werden kann. Hiermit soll jedoch noch durchaus kein Verdammungsurtheil ausgesprochen sein; vielmehr legen diese Festspiele in der bunten Verschlingung der Fabel, in dem Reichthum und der Mannigfaltigkeit der Situationen und Motive, sowie in zahlreichen poetischen Schönheiten im Einzelnen noch immer ein sehr günstiges Zeugniß für die Ve.salität von Lope's dichterischem Talent ab. So die **Fabula de Perseo**, **Las mugeres sin hombres**, **El laberinto de Creta**, **Adonis y Venus**, **El vellocino de oro**. Uebrigens ist in allen der mythologische Stoff durchaus romantisch umgebildet, ganz in der Art, wie dasselbe später in den bekannteren Festspielen von Calderon geschehen ist.

An die der antiken Fabelwelt entnommenen schließt sich eine Reihe von Schauspielen, deren Inhalt Gedichten oder Romanen aus den großen Sagenkreisen des Mittelalters entlehnt ist. Einige derselben haben in der ganzen, auf Zauberei und sichtbar vorgehende Wunder berechneten

Anlage große Aehnlichkeit mit den mythologiſchen; ſo **Los Palacios de Galiana**, die Dramatiſirung einer dem Karls-Sagenkreis angehörenden Erzählung (ſ. darüber Turpin c. 20 und die **Reali di Francia** L. VI. c. 18 — 51). Dieſe Dichtung vereinigt alle Reize der beſſeren unter den phantaſtiſchen Ritterromanen in ſich. **La mocedad de Roldan** (dem Prolog zu Folge ein Jugendwerk Lope's) iſt die anmuthige Geſchichte, die bei uns durch Uhland's Ballade „Klein Roland" Verbreitung gefunden hat. (Die Quelle des Spaniers war: **Historia del nacimiento y primeras empresas del Conde Orlando, por Pedro Lopez Enriquez de Calatayud, Valladolid, 1585.**) **La pobreza de Reynaldos** behandelt die Leiden und Thaten des Haimonssohnes Reinhold von Montalban während ſeines Exils nach dem **Libro del noble y esforzado caballero Reynaldos de Montalvan por L. Dominguez. Sevilla, 1525.** In **El Marques de Mantua** haben wir die, der ſpaniſchen Umbildung des Traditionen-Cyclus von Karl und ſeinen Paladinen angehörende Erzählung von Baldovinos und Carloto, die als Volksromanze ſehr populär war; in **El nacimiento de Urson y Valentin** eine dramatiſche Bearbeitung des abenteuerlichen Romans von den beiden Neffen Pipins, der in ſeiner Fabel viele Aehnlichkeit mit dem bekannteren vom Kaiſer Octavianus hat (**Histoire de deux nobles et vaillants chevaliers Valentin et Orson. Lyon, 1495.** Italieniſch **Venezia, 1558**; ob auch eine ſpaniſche Verſion exiſtire, haben wir nicht zu ermitteln vermocht). — Die rührende, in allen europäiſchen Sprachen wiederholte, Erzählung von der ſchönen Magelone (ſpaniſch **Hystoria de la linda Magalona hija del rey**

de Nápoles y del muy esforzado Caballero Pierres de Provenza. Toledo, 1526; Sevilla, 1533) ist auf sehr vorzügliche Weise behandelt in **Los tres diamantes**, einem Schauspiel, das zwar nach Art der früheren Werke Lope's in der Dispnsition des Planes noch Mängel zeigt, allein in der Jugendfrische, die das Ganze belebt, in dem Zauber der Romantik, der es durchweht, unwiderstehlich anziehend ist.

Die übrigen, den nämlichen Dichtungskreisen entnommenen Dramen, wie **El Jardin de Falerina** (nach Bojardo **Lib. II. C. 3, 66 seqq.**), **Los Zelos de Rodamonte** und **La Circe Angelica** (nach Ariost), **Angelica en el Catay** (nach Lope's eigner Fortsetzung des Ariost) **Roncesvalles**, **La venganza de Gaiferos** u. s. w., sind uns nie zu Gesicht gekommen und vermuthlich auch nicht mehr vorhanden.

Wir kommen nun zu den Dramen, deren Inhalt auf Novellen der Italiener und Spanier basirt ist. **El Mayordomo de la Duquesa de Amalfi** (nach Bandello **P. I. Nov. 26**) gibt zu einer interessanten Zusammenstellung mit der auf dieselbe Begebenheit gegründeten altenglischen Tragödie von Webster Anlaß (**The Duchess of Malfy** in den **Works of John Webster ed. Alexander Dyce. London, 1830, Vol. I.**;) aber hier muß freilich der Vergleich entschieden zum Vortheil des Engländers ausfallen, dessen zwar excentrisches, aber hoch geniales und mächtig erschütterndes Werk zu dem Allervorzüglichsten gehört, was von den Zeitgenossen Shakspeare's hervorgebracht worden ist, während das flüchtig hingeworfene spanische Stück nur ein Gewebe von ziemlich gewöhnlichen Intriguen darbietet.

Lope's **Castelvines y Monteses** ſind aus derſelben italieniſchen Erzählung (**Novelle di Bandello, T. II. Nov. 9**). geſchöpft, wie Shakſpeare's Romeo und Julie. Eine Angabe der Scenenfolge dieſes Stücks wird zur Vergleichung mit der berühmten engliſchen Tragödie nicht unintereſſant ſein.

Erſte Jornada. Roſelo (Shakſpeare's Romeo) und Anſelmo, zwei Ritter von der Partei der Monteſes, unterhalten ſich über ein Feſt, das im Palaſt der Caſtelvines gegeben wird. Man hört im Hintergrunde die Muſik dieſes Feſtes; Roſelo hat große Luſt, als Gaſt einzutreten; ſein Freund ſucht ihn von dem Wagniß abzuhalten, weil die Caſtelvines die erbittertſten Gegner der Monteſes ſind; aber zuletzt kommen Beide dahin überein, daß ſie ſich maskirt unter die Gäſte miſchen wollen. Die zweite Scene zeigt uns das fröhliche Getümmel des Feſtes. Antonio, das Haupt der Caſtelvines, unterredet ſich mit einem anderen Ritter der Partei und drückt den ſehnlichen Wunſch aus, ſeine Tochter Julia mit dem jungen Octavio zu vermählen, bedauert aber zugleich, daß das Herz der Tochter nicht ſehr für dieſen geſtimmt ſei. Unterdeſſen treten Roſelo und Anſelmo maskirt auf. Der Anblick Julia's reißt Roſelo ſo hin, daß er faſt die Beſinnung verliert und in der Verwirrung die Maske abnimmt. Antonio erkennt ihn ſogleich, geräth außer ſich vor Wuth und will ihn umbringen, wovon er nur durch die übrigen Gäſte abgehalten wird, welche ſelbſt für den Feind das Gaſtrecht geltend machen. Roſelo hat ſich inzwiſchen Julien genähert; dieſe ruft aus: „Wenn die Liebe ſelbſt zu den Menſchen herabſtiege, ſo würde ſie die Geſtalt dieſes Unbekannten annehmen; aber

welche Aufregung, welche Unruhe bemächtigt ſich meiner! Ach, es iſt die Liebe, welche den Frieden aus meiner Seele bannt!“ Auf der anderen Seite bricht Roſelo in die Worte aus: „Ach, warum bin ich aus dem Blute der Monteſes entſproſſen; hätte mich der Himmel doch als einen der Caſtelvines geboren werden laſſen!“ Der Liebende benutzt einen Moment, wo er ſich unbelauſcht glaubt, um Julien eine Erklärung zu machen. Dieſe läßt einen Ring in ſeine Hand gleiten und ſagt ihm für die folgende Nacht eine Zuſammenkunft im Garten zu. Die Geſellſchaft geht auseinander und Julie bleibt mit ihrer Dienerin Celia allein; ſie geſteht dieſer ihre plötzlich erwachte Leidenſchaft, beklagt jedoch zugleich ihr übereiltes Verſprechen und ſpricht den Entſchluß aus, ihre Neigung zu bekämpfen; die Liebe iſt jedoch ſo ſtark, daß ſie zuletzt die Oberhand behält. Zwei nun folgende Scenen ſind für den Gang der Haupthandlung ziemlich überflüſſig. Wir werden dann zu dem nächtlichen Zwiegeſpräch der beiden Liebenden geführt, das voll Feuer und leidenſchaftlicher Zärtlichkeit iſt; Julia gibt nach einigem Widerſtreben ihre Einwilligung in die dringende Bitte Roſelo's, ſich in's geheim mit ihm zu vermählen.

Zweite Jornada. Die heimliche Verbindung zwiſchen Julien und Roſelo iſt geſchloſſen worden, aber das Glück der Neuvermählten wird bald geſtört. Der Beginn des Akts zeigt den Platz vor einer Kirche, in welcher ein feierliches Hochamt gehalten wird; während des Gottesdienſtes hat ſich ein heftiger Streit zwiſchen den Caſtelvines und Monteſes erhoben; die Ritter von beiden Parteien ſtürzen, ſich gegenſeitig angreifend, aus der Kirchenthür; da tritt Roſelo in ihre Mitte, um die Kämpfenden zu verſöhnen

und ſchlägt vor, um den Hader zwiſchen den beiden befeindeten Familien auszugleichen, ſolle Octavio ſich mit einer Dame vom Stamme der Monteſes vermählen; er ſelbſt aber wolle Julien die Hand reichen. Ueber dieſen Vorſchlag geräth Octavio in Wuth; er greift den Roſelo an und wird von dieſem, der ſich zum Zweikampf gezwungen ſieht, todt zu Boden geſtreckt. Der Prinz von Verona erſcheint, durch das Klirren der Schwerter herbeigerufen, auf dem Kampfplatz, gebietet den Streitenden Ruhe und verbannt Roſelo auf längere Zeit aus der Stadt. Dieſer eilt vor der Abreiſe noch einmal zu ſeiner jungen Gattin, von der er den zärtlichſten Abſchied nimmt. Nachdem er fort iſt, wird Julia von ihrem Vater in Thränen getroffen; dieſer fragt ſie nach der Urſache ihres Kummers und ſie gibt an, ſie traure um Octavio's Tod. Antonio beſchließt nun, ihr ſtatt des verlornen Bräutigams den Grafen Paris zum Gatten zu geben und ſendet einen Boten an den Letztern ab. Dieſer Bote findet den Grafen in Geſellſchaft Roſelo's, der vor der Stadt von den Caſtelvines überfallen aber von Paris gerettet worden iſt und nun von dieſem, bis nach Ferrara begleitet wird. Der Graf theilt ſeinem Begleiter den Inhalt des empfangenen Briefes mit; Roſelo wird natürlich durch die Nachricht tief bewegt; er glaubt Julien ungetreu und gibt ſich in einem klagenden Monolog ganz dem Schmerz und der Verzweiflung hin; dann aber ſetzt er ſeinen Weg nach Ferrara fort und beſchließt, ſich durch die Verbindung mit einer neuen Geliebten an der Treuloſen zu rächen.

Dritte Jornada. Julia iſt von ihrem Vater mit Bitten und Drohungen beſtürmt worden, ihre Einwilligung in die

Vermählung mit dem Grafen zu geben; ſie hat lange Widerſtand geleiſtet, da ſie aber zuletzt vorausſieht, daß ſie der Gewalt werde weichen müſſen, ſo ſendet ſie Celia zu Aurelio, dem Prieſter, der ſie getraut hat, um ſich deſſen Rath und Beiſtand in dieſer Noth zu erbitten. Dies Alles wird im Beginn des Akts ſchon als geſchehen vorausgeſetzt. Antonio tritt auf und kündigt ſeiner Tochter an, daß er ſie zwingen werde, ſeinem Befehl zu gehorchen. Julia bleibt verzweifelnd zurück; da tritt Celia auf und bringt ein Fläſchchen, das ihr der mit allen Geheimniſſen der Natur vertraute Aurelio gegeben hat; der darin enthaltene Trank ſoll Julien Rettung bringen. Die Unglückliche leert das Fläſchchen, ſpürt ſogleich die Wirkung des Giftes und ſinkt, Roſelo's Namen auf den Lippen, wie todt zu Boden. Die nächſten Scenen ſpielen in Ferrara; ſie ſind epiſodiſch und zeigen Roſelo, wie er, um ſich an Julien zu rächen, einer anderen Dame Huldigungen darbringt; die Art, wie dies geſchieht, zeigt indeſſen deutlich, daß ſein Herz noch immer an der früheren Geliebten hängt. Er erhält von Anſelmo die Nachricht, Julie habe ſich vergiftet, wird hierdurch von der Treue der Geliebten überzeugt und bricht in verzweiflungsvolle Klagen aus; Anſelmo tröſtet ihn jedoch, das genoſſene Gift ſei, wie er von Aurelio wiſſe, nur ein Schlaftrunk geweſen und Roſelo werde ſeine Geliebte in der Todtengruft lebend wiederfinden. Dieſe Nachricht gibt dem Liebenden neues Leben und er eilt, obgleich noch nicht aller ängſtlichen Beſorgniſſe enthoben, nach Verona. In den folgenden Auftritten ſehen wir Antonio und den Grafen Paris über Juliens Tod trauernd. Antonio, nun ohne Erben, beſchließt, ſich mit ſeiner Nichte Dorothea zu vermählen, da-

mit ſein Vermögen nach ſeinem Tode nicht auf eine andere Familie übergehe. Die Scene verändert ſich und ſtellt die Familiengruft der Caſtelvines vor. Julia iſt erwacht; ihr Erſtaunen, ihr Grauſen und ihre Liebe flößen ihr in dieſem düſteren Aufenthalt einen Monolog von ergreifender Wahrheit der Empfindung ein. Roſelo und ſein Diener treten auf; der Letztere ſtrauchelt und fällt, wodurch das Licht, welches er trägt, erliſcht; ſeine Angſt und die poſſenhafte Art, wie er dieſelbe ausdrückt, bilden einen bizarren Contraſt zu dem Ernſt der ganzen Scene und zu dem Düſtern der Localität. Roſelo ſchließt die ihm wiedergeſchenkte Gattin in ſeine Arme und Beide entfliehen auf ein Schloß von Juliens Vater. Auf dieſem Schloß ſpielt der letzte Theil des Stückes. Julie, Roſelo, Anſelmo und der Diener haben ſich als Bauern verkleidet, um eine paſſende Gelegenheit zur weiteren Flucht abzuwarten. Antonio kommt in Begleitung anderer Caſtelvines auf das Schloß, um ſeine Vermählung mit Dorotheen zu feiern. Seine Ankunft zwingt die Verkleideten, ſich zu verbergen. Julia iſt in einem Gemach oberhalb deſſen verſteckt, welches ihr Vater bewohnt; hierdurch wird eine wunderliche Scene veranlaßt; Julia ſpricht durch eine Oeffnung des Bodens, und Antonio glaubt eine Geiſterſtimme zu hören.

Julia. Mein Vater!

Antonio. Wo bin ich? Ewiger Gott, was für eine Stimme vernehm' ich da? Wenn mein Schrecken mich nicht täuſcht, ſo iſt es Julia.

Julia. Grauſamer Vater, höre mich, wenn Dir noch irgend ein Gefühl von Menſchlichkeit übrig bleibt.

Antonio. Biſt Du's, meine Tochter? O Himmel! das Blut erſtarrt in meinen Adern!

Julia. Ich komme aus dem finſteren Aufenthalt der Todten, um Dir Deine Härte und Ungerechtigkeit vorzuwerfen. Du, du haſt mir den Tod gegeben.

Antonio. Ich? ewiger Gott!

Julia. Ja, denn Du wollteſt mich zwingen, mich wider meinen Willen zu vermählen, während die Liebe mich ſchon mit einem anderen Gatten verbunden hatte. Dieſem Gemahl habe ich mein Leben zum Opfer gebracht; da ſieh die Frucht Deiner Strenge! Jetzt aber fordere ich von Dir jede Verfolgung gegen meinen Gatten einzuſtellen, ihn zu achten und zu lieben, als hätteſt du ſelbſt ihn gewählt. Sollteſt Du ihn irgend feindſelig behandeln, ſo werde ich Dir keine Ruhe laſſen; Du wirſt mich überall ſehen und hören, und meine Rache wird Dich verfolgen.

Antonio. Und wer iſt denn dieſer Gemahl? Nenne ihn mir, geliebte Tochter!

Julia. Es iſt Roſelo, Sohn des Hauptes der Monteſes; bedenke, daß der Himmel ihn hat geboren werden laſſen, um die Zwietracht zu verſöhnen, welche Verona ſo lange verheert hat!

Unterdeſſen haben die übrigen Caſtelvines Roſelo in ſeinem Verſteck entdeckt, und ſie führen ihn gefangen herbei, um ihren Rachedurſt an ihm zu ſtillen; Antonio jedoch, der eben gehörten Stimme eingedenk, umarmt Roſelo und erzählt von der Erſcheinung, die er gehabt habe. Durch dieſe Erzählung werden Alle zur Milde geſtimmt. Nun tritt auch Julia auf und erzählt, wie Roſolo ſie den Armen des Todes entriſſen habe, worauf die Verbindung

der beiden treuen Liebenden, welche die Versöhnung der Monteses und Castelvines besiegelt, von Allen anerkannt wird. — Die schwächste Seite dieses Stücks ist offenbar der Schluß. Welche Kluft zwischen der pathetischen, tief ergreifenden Katastrophe bei Shakspeare und diesem comödienhaften Ausgang! Die früheren Theile des Lope'schen Drama's enthalten dagegen Scenen, welche in Liebesgluth, in Zartheit und Tiefe des Gefühls mit den entsprechenden der englischen Tragödie wetteifern; und jedenfalls steht das Schauspiel des Lope beträchtlich höher, als die spätere Dramatisirung derselben Novelle durch Francisco de Rojas.

Ungleich vorzüglicher als die beiden zuletzt genannten Comödien ist **La Quinta de Florencia**, gleichfalls aus einer Novelle des Bandello gezogen (s. auch die **Histoires tragiques** von **Belleforest, Tom. I. hist. 12.** und **Goulart, Histoires admirables, T. I. p. 212**), und hier muß man Lope'n unbedingt den Vorrang vor Beaumont und Fletcher einräumen, die in ihrem **Maid of the mill** dasselbe Ereigniß dramatisirt haben. Wenn das englische Drama ziemlich unkünstlerisch in zwei Handlungen, die von Antonio, Ismenia, Aminta, und die von Otrant und Florinnel auseinanderfällt, hat das spanische den Vorzug einer höchst kunstvollen Composition, in der alle Scenen eng verbunden in einander greifen und die Theilnahme des Zuschauers in steter Aufregung erhalten; auch der Darstellung der Charaktere und Leidenschaften so wie der Situationsmalerei gebührt die vollste Anerkennung. — In **El Halcon de Federigo** stößt man auf die Novelle vom Falken aus dem Decameron (**Giorn. 5. Nov. 9**), im **El remedio en la**

Desdicha auf die mit Recht bewunderte Erzählung von Abindarraez und Xarifa aus der Diana des Montemayor. **El Guante de Doña Blanca** ist auf die nämliche Begebenheit gegründet, wie Schiller's Handschuh, die aber hier an den Portugiesischen Hof verlegt ist. In **La prueba de los ingenios** überrascht uns dieselbe, aus dem Orient in die abendländische Novellistik eingewanderte Fabel, deren Quelle das **Heft peiger** des Nisami zu sein scheint, und die durch Gozzi's Turandot so berühmt geworden ist. **El marmol de Felisardo** zeigt in der Handlung auffallende Verwandtschaft mit Shakspeare's Wintermärchen; da letzteres bekanntlich zunächst aus Robert Green's **Pleasant History of Dorastes and Fawnia** geflossen ist, so muß vermuthet werden, daß in diesem Roman eine uns unbekannte ältere Novelle, aus der auch Lope geschöpft, benutzt sei.

Zunächst knüpft sich hier die Betrachtung einer Reihe von Stücken an, deren Charakter sich am füglichsten mit dem Namen „dramatische Novellen" bezeichnen läßt. Wir meinen solche Schauspiele, in denen die Scenen nur locker und ohne eigentlich dramatischen Plan aneinander gereiht sind, und die ferner durch Anhäufung romanhafter und wunderbarer Ereignisse den Eindruck des Ungewöhnlichen und Außerordentlichen bezwecken. Freilich gehören hierher schon manche der bisher erwähnten, aber es bleiben noch immer beträchtlich viele übrig, die unter den obigen Rubriken keinen Platz finden konnten, weil sie theils ganz auf der eignen Erfindung des Dichters beruhen, theils die Traditionen oder Novellen, denen sie entnommen sein mögen, sich unseren Nachforschungen entzogen haben. Wenn Jemand keine anderen Dramen von Lope kennte, als diese, so müßte er

von deſſen Talent der dramatiſchen Compoſition keinen hohen Begriff bekommen; denn Plan und Charaktere ſind hier nur zu oft dem Trachten nach neuen und überraſchenden Situationen, dem Hange zum Wunderbaren und Ungeheuren aufgeopfert. Die Abwechſelung auffallender Abenteuer, die nicht ſelten nur durch einen ſchwachen Faden unter einander zuſammenhängen, aber die Aufmerkſamkeit der Zuſchauer von einer intereſſanten Situation zur anderen hinüber leiten, ſcheint das Hauptaugenmerk des Dichters geweſen zu ſein. Da ihm zu dieſem Zweck ungewöhnliche Glücksfälle, wunderbare, an's Unglaubliche gränzende Begebenheiten beſonders erwünſcht ſein müſſen, ſich aber dieſe in einer wirklichen Zeit und an einem wirklichen Ort unter bekannten hiſtoriſchen Umgebungen ſeltſam ausnehmen müßten, ſo erſchafft er imaginaire Länder, gründet Königreiche und ſetzt Dynaſtien auf den Thron, die nie und nirgends exiſtirt haben. Indien und Perſien, Ungarn und Polen, Tranſylvanien und Macedonien müſſen ſich immer zum Schauplatz von Meuchelmorden, Bezauberungen und erdichteten Staatsumwälzungen hergeben. Die Geographie und Geſchichte in dieſen Stücken ſcheinen den Ritterromanen entnommen zu ſein, oder wenn irgendwo ein hiſtoriſches oder wenigſtens der wahren Geſchichte ähnelndes Factum benutzt iſt, ſo erblicken wir es in den romanhafteſten, mit der hiſtoriſchen Wahrheit unverträglichſten, Umgebungen. Lope hat, nach Sancho Panſa's Ausdruck, immer das Königreich Dänemark oder Sobradiſa bei der Hand, das ihm paßt, wie der Ring an den Finger; er entthront die Kaiſer von Trapezunt und die Tyrannen von Albanien mit merkwürdiger Leichtigkeit. Er läßt ſeine Perſonen von Oſten

nach Weſten, von Norden nach Süden ſchweifen, bald Schlachten liefern, bald Liebeshändel anknüpfen; die Scene ſpielt bald in Alexandrien oder Babylon, bald in Irland oder Siebenbürgen. Die Handlung iſt oft ein Aggregat unzuſammenhänger Vorfälle von der ſeltſamſten Art.

Die bizarrſte Miſchung heterogener Beſtandtheile, die tollſte und abenteuerlichſte Verbindung von tragiſchen Kataſtrophen und ausgelaſſener Komik, von Heidniſchem und Chriſtlichem, die wunderlichſte Zuſammenſetzung des Perſonals, die monſtröſeſte Vereinigung des völlig Albernen und Sinnloſen mit Sinnreichem und Ergötzlichem findet ſich in **El nuevo Pitagoras**. Wenn eine Dichterphantaſie unſerer Tage es in einer Anwandlung übermüthiger Laune eigens darauf anlegte, das Disparateſte in demſelben Werke zuſammenzudrängen, ſo würde ſie kaum etwas Aehnliches zu Stande zu bringen vermögen; und doch hat dieſe Ausgeburt einer ungezähmten Einbildungskraft unter einem Wuſt der widerſinnigſten Phantaſterei viele bewunderungswürdige Züge. Wir gehen auf den Inhalt dieſes Stücks wegen ſeiner Seltſamkeit etwas näher ein.

Erſte Jornada. Ein Sclavenkerker in Marokko. Razonte, ein junger Caſtilianer von vornehmer Herkunft iſt an der ſpaniſchen Küſte von mauriſchen Seeräubern gefangen worden, als er im Begriff war, ſich nach Madrid zu begeben, um ſich dort mit der ſchönen Angelica zu vermählen. Er liegt ſchlummernd in ſeinem unterirdiſchen Gefängniß, als ihm Gott Amor erſcheint und ihn zur Flucht aus ſeiner Gefangenſchaft ermahnt, weil er ſonſt ſeine Braut verlieren werde. Der Plan, den er ihm zur Ausführung dieſes Vorſatzes angibt, iſt folgender: Die Sul-

tanin Zelora hat mit dem jungen Mahmud ein Complott geſchmiedet, um den Sultan umzubringen; die That ſoll in der folgenden Nacht ausgeführt werden; man wird bei Zelora einen Dolch, bei Mahmud Briefe finden, aus denen ſich ihr Verrath beweiſen läßt. Amor räth nun dem Razonte, den Mordanſchlag dem Sultan zu enthüllen, der ihm zum Danke nachher die Freiheit ſchenken werde, und Razonte beſchließt, den Rathſchlag zu befolgen. Die folgende Scene zeigt uns Zelora und Mahmud im Liebesgeſpräch; ſie ſind vom Taumel der Leidenſchaft ſo hingeriſſen, daß ſie mit größter Unvorſichtigkeit von ihrem verbrecheriſchen Vorhaben reden: es wird daher dem Razonte nicht ſchwer, auch die kleinſten Details ihrer Verſchwörung zu erfahren, und er eilt, dem Sultan Alles zu offenbaren; dieſer läßt Mahmud und die übrigen Verſchworenen erdroſſeln, verſchont aber Zelora, weil er ſie noch immer liebt, und gibt ihr Verſicherungen ſeiner fortdauernden Zärtlichkeit; ſie jedoch behandelt ihn mit Verachtung, weiſt ſeine Gnade zurück und ermordet ſich vor ſeinen Augen. Razonte wird als Lebensretter des Sultans mit Gnadenbezeugungen überhäuft und ſchifft ſich nach Spanien ein. Der Schauplatz wird nach den Küſten von Andaluſien verlegt. Razonte und ſein Diener Carlino, welcher den Spaßmacher abgibt, kommen ſchwimmend an's Land; denn das Schiff, auf dem ſie ſich befanden, iſt in einem Sturm untergegangen; ſie werden von den Fiſchern der Küſte gaſtfreundlich aufgenommen und zu einem reichen Müller, Namens Butrago, geführt, in deſſen Hauſe ſie ſich mehrere Tage lang aufhalten. Razonte hat hier viel von den Zudringlichkeiten Aldonza's, der Nichte ſeines Wirthes, zu leiden, bleibt aber ſeiner Angelica treu.

Carlino wird zu einem Juden geſchickt, um einige Diamanten zu verpfänden, die ſein Herr gerettet hat, und verſucht es beiläufig, den Ungläubigen zu bekehren. Die beiden Schiffbrüchigen ſetzen hierauf ihre Reiſe nach Madrid fort; Aldonza bleibt troſtlos zurück und erhält von Butrago den Rath, ihr Herz nie an Leute aus der vornehmen Welt zu verſchenken. In der folgenden Scene ſieht man einen Garten bei Madrid, und in demſelben einen Springbrunen, welcher mit der Statue Amor's geſchmückt iſt. Razonte iſt, von der Reiſe ermüdet, am Fuße dieſer Bildſäule entſchlummert, und vernimmt im Schlafe aus dem Munde des Gottes eine Aufforderung, einen einſamen Ort am Ufer des Manzanares aufzuſuchen und die Rathſchläge eines dort wohnenden Eremiten anzunehmen. Erwacht ſetzt der Reiſende ſeine Wanderung fort; nicht lange, ſo begegnet er der Myſon, einer Dienerin Angelica's, und erkundigt ſich bei ihr nach ſeiner Geliebten, ſowie nach Allem, was während ſeiner Abweſenheit im Hauſe der Doña Beatriz, der Mutter Angelica's, vorgefallen. „Seid ruhig — ſagt Myſon — Angelica iſt Euch treu geblieben; aber vernehmt die wunderſamſte Neuigkeit; Doña Beatriz hat ſich mit dem Doctor Cornagoras vermählt.“

Razonte. Iſt es möglich! Nun, dies Paar wird nichts von Eiferſucht zu leiden haben. Aber ſage, welche Zaubermittel hat der Doctor angewandt, um dieſe Ehe zu Stande zu bringen?

Myſon. Sein Hirn iſt von dem unſinnigen Glauben der Seelenwanderung eingenommen. Er behauptet, er ſei einſt Priamus, Cäſar, Tamerlan, Alexander und weiß der Himmel was ſonſt noch geweſen; mit dieſen Ideen hat er

der Doña Beatriz den Kopf verdreht; er ſagt, in ihrem Körper wohne die Seele der Helena, und ſie glaubt es, bloß weil er es ſagt; ſie hat ihn daher geheirathet, aber Euren Wünſchen, wißt, iſt ſie durchaus entgegen, denn ſie hat ſich feſt vorgenommen, ihre Tochter mit dem Hector de Sandrago, den ſie für Hector den Trojaner hält, zu vermählen.

Razonte wird über dieſe Nachricht tief betrübt und beſchließt, ſich zu dem Eremiten zu begeben, um ſich deſſen Rath zu erholen.

Zweite Jornada. Unütze Scene, in welcher ſich Carlino mit dem Diener des Cornagoras zankt; der tolle Doctor kommt dazu und ſchmäht ſeinen Bedienten, der ein vollkommener Einfaltspinſel iſt und durch ſeine kauderwelſche Sprachweiſe Gelächter erregen ſoll. „Ja, ich erkenne Dich, Verräther! Du biſt jener ruchloſe Anariman-der, der die Exiſtenz der Götter läugnete und Alles dem Zufall zuſchrieb; ich habe Dich oft genug geſehen und hier-über eine lange Disputation mit Dir in Milet gehabt!“ — Der Schauplatz verwandelt ſich; man ſieht die Wohnung des Eremiten Helvidius, welchem Razonte ſeine Leiden klagt. Helvidius läßt den unglücklichen Liebhaber ſchwören, wenn ihm die Hand ſeiner Angelica zu Theil werde, ſo wolle er auf dem Platz der Einſiedelei eine ſchöne Kirche mit einem Hoſpital für arme Reiſende gründen. Beide knieen betend nieder; ein Engel erſcheint und fordert den Razonte auf, eine alte mauriſche Zauberin, welche in einer benachbarten Höhle wohne, aufzuſuchen, um Zeuge von ihrer wunderbaren Bekehrung zu werden und zugleich durch ihre Hülfe das Mittel zu erfahren, durch welches er zum

Ziel ſeiner Wünſche gelangen könne. Der Hintergrund der Bühne öffnet ſich und man ſieht die Höhle, in welcher Ruſtane ihre hölliſchen Künſte treibt; ſie zieht magiſche Kreiſe auf den Boden und ſpricht Zauberformeln, um einem ſpaniſchen Seehelden, der den afrikaniſchen Corſaren ſehr gefährlich wird, den Untergang zu bereiten, wobei ſie ſich von Zeit zu Zeit an einen großen Affen wendet, der ihr die Myſterien der Zukunft enthüllt. Der Engel erſcheint und befiehlt dem Affen, Razonte'n das Mittel anzugeben, durch welches er Angelica ſich zu eigen machen könne; der Affe fügt ſich unter furchtbaren Convulſionen in den Befehl, und ſpricht: „Sei närriſch wie Cornagoras; durch dieſes Mittel wirſt Du ſiegen," nach welchen Worten er todt niederſinkt. Der göttliche Bote wendet ſich hierauf an die Zauberin und fordert ſie auf, ihrem teufliſchen Treiben zu entſagen; ſie wird plötzlich in ihrem ganzen Weſen umgewandelt, und gelobt, ihre früheren Sünden durch eine ſtrenge Buße wieder gut zu machen. Razonte geht, ſeine Angelica aufzuſuchen; er umarmt ſie nach ſo langer Abweſenheit auf's zärtlichſte, theilt ihr den Orakelſpruch mit, und Beide kommen dahin überein, denſelben ſo auszulegen, daß Razonte den Seelenwanderungsglauben ſcheinbar annehmen und ſich für einen der antiken Helden ausgeben müſſe. Sie treten in die Wohnung von Angelica's Eltern.

Beatriz. Was ſeh' ich? Razonte! Hab' ich es Euch nicht oft genug geſagt, daß Ihr Euch die Luſt nach meiner Tochter vergehen laſſen müßt? Sie ſoll keinen andern Gemahl erhalten, als Hector.

Razonte. O grauſame Helena, einſt warſt Du

menſchlicher gegen mich, einſt dachteſt Du nicht daran, den Hektor mir vorzuziehen!

Beatriz. Was hör' ich, o Himmel!

Carlino. Ja, zweifelt nur nicht, das iſt Paris, wie er leibt und lebt!

Beatriz. Paris, mein Geliebter, biſt Du es wirklich? Ja, ich erkenne Dich! Aber warum haſt Du Dich ſo lange vor mir verſteckt?

Razonte. Ich hielt mich ſo lange verborgen, um Dich im Stillen zu beobachten; ich ſah Deine Untreue, als Du Dich mit dieſem großen Philoſophen vermähltеſt; aber da ich Dich verloren habe, ſo tröſte mich wenigſtens in meinem Unglück und nimm mich zum Schwiegerſohne an, denn die reizende Angelika iſt Dein lebendiges Ebenbild und in ihr werde ich Dich lieben.

Beatriz. Angelica ſei Dein, zähle auf mein Verſprechen! Aber ſprich, wo biſt Du ſeit allem unſerem Unglück beſtändig geweſen?

Razonte. In tauſend Geſtalten habe ich Thränen um Dich vergoſſen; ich war ein Tiger, ein Fuchs, ein Bär, ein Blutigel, ein Alguazil und jetzt zuletzt habe ich den Körper des Razonte angenommen.

Beatriz. Und ich, nachdem ich als Helena gelebt hatte, irrte eine Zeit lang ohne beſtimmten Aufenthalt umher; dann ward ich eine Maus und vermählte mich mit einer Ratte, aber der Tod zerſtörte bald unſer Glück; eine Katze überraſchte uns beide an einem Mauerloch, als wir gerade der ſüßen Freuden der Ehe genoſſen, und verſchlang uns.

Carlino. Und dieſe Katze war ich; ach! ich denke

noch mit Freuden an den Genuß, denn Ihr ſchmecktet vortrefflich; aber damals als Maus war't Ihr nicht ſo mager wie jetzt; Eure graue Haut iſt das Einzige, woran ich Euch noch erkenne.

Cornagoras. Und ich war einſt Pythagoras, Sokrates, Alexander, Cato, Scipio. ... (zu Carlino) Aber, Himmel, ſeh' ich recht? Ja, ich erkenne Dich, Du biſt Achilles.

Beatriz. Iſt es möglich? Achilles! O wie viele große Männer ſeh' ich heute wieder.

Carlino. Sapperment! ich Achilles? Aber wer war denn das? Nicht wahr, ein römiſcher Kaiſer?

Der närriſche Doctor macht nun eine pomphafte Beſchreibung des Trojaniſchen Krieges und ſeiner Heldenthaten und mit ſolchen poſſenhaften Scenen, denen es aber nicht an ergötzlichſter Komik fehlt, ſchließt der Akt.

Dritte Jornada. Beatriz wünſcht, die Verbindung zwiſchen Razonte und Angelica zu Stande zu bringen; aber um dies bewirken zu können, muß ſie zuvor den Heirathscontract, der ſich ſchon in den Händen des Don Hector befindet, zurück erhalten, was ihr nicht gelingen will. Razonte iſt in Verzweiflung und irrt wehklagend in einer einſamen Gegend umher. Nun folgt wieder eine Scene katholiſcher Frömmigkeit, die in grellem Contraſt mit den vorhergehenden und nachfolgenden luſtigen Auftritten ſteht. Der Engel erſcheint dem verzweifelnden Liebhaber und ſpricht: Erinnere Dich an Deine Gelübde, ſie ſind im Himmel aufgeſchrieben und ich habe dich daran zu mahnen, ſeit Helvidius todt iſt. Vernimm: zugleich mit dem Eremiten iſt auch Ruſtane, die Zauberin, in Buße und Fröm-

migkeit geſtorben; ihre Seelen ſind jetzt im Aufenthalt der Seligen, und Gott hat mir befohlen, Dir ihre Leichen zu zeigen, damit der Anblick dir Liebe zur Tugend und Verachtung der zeitlichen Güter einflößen möge!" — Man erblickt Helvidius und Ruſtane todt auf einem mit Blumen bedeckten Ruhebette; ein Chor von Engeln ſchwebt zu ihren Häuptern und ſingt eine Hymne, während welches Geſanges Razonte niederkniet und am Schluſſe jeder Strophe das **Gloria in excelsis** wiederholt. Er bekräftigt hierauf ſein früheres Gelübde durch neue Schwüre, und der Engel verkündigt ihm, daß er an der Seite ſeiner Angelica als Pfleger in dem zu gründenden Hoſpital ein glückliches Alter erreichen werde. — Nach dieſem Stück Ascetik fangen die Scenen im Hauſe des Doctors wieder mit erneuerter Luſtigkeit an. Der drollige Kauz Carlino, der von Allen Achilles genannt wird, hat ſich nun ſelbſt eingebildet, er ſei der griechiſche Heros, und dieſe Rolle gefällt ihm gar nicht übel, da er ſeinem hohen Range gemäß mit prächtigen Kleidern angethan wird und gut zu eſſen bekommt. Aber bald mißbehagt ihm ſeine neue Würde, als er von Don Hector eine Forderung zum Zweikampf erhält; er legt ſogleich ſein Schwert und ſeinen königlichen Schmuck ab und ruft aus: „Wenn ich jemals ein Held geweſen bin, ſo mag mich der Teufel holen! Als ich den Namen Achilles annahm, glaubte ich, daß man es in Ruhe und Frieden ſein könnte; ſeit ich aber weiß, daß Schläge damit verbunden ſind, entſag' ich der könlichen Würde und ziehe das Leben vor." Man iſt erſtaunt über die Charakterumwandlung Achills, aber bringt nichtsdeſtoweniger in ihn, den Kampf mit dem Gegner, den er ſchon bei Troja beſiegt, zu beſtehen.

Beatriz. Auf, wackerer Achill!

Carlino. O giftige Zunge, ſchweig'!

Razonte. Zieh' Dein Schwert!

Carlino. Mir bricht der Angſtſchweiß aus allen Poren! (Er zieht das Schwert, indem er ſich dem Don Hector mit vielen Verbeugungen nähert.)

Hector. O Gott, mein Muth iſt zu Ende!

Carlino. Er hat eine Donnerſtimme; ach! beſter Herr Razonte, wenn Ihr ihn erſt zu Boden werfen oder ihm die Hände feſthalten wolltet!

Razonte. Memme!

Beatriz. Was muß ich ſehen, Achill!

Carlino. Ich ſehe ſchon, ich muß ihm den Garaus machen, wenn er mich nicht umbringen ſoll. Da! (Er wirft ein Paar Stiefel nach Hector).

Hector. Ich ſterbe.

Carlino. Hat er mich getroffen? Ach, wie ich zittere!

Hector. Ich ergebe mich, Gnade!

Carlino. Er hat auch Angſt, wie mir ſcheint.

Myſon (die Dienerin, den Hektor an der Bruſt faſſend). Sogleich gib uns Deine Papiere und Deine ganze Habe heraus, ſonſt wird der Zorn Achill's ſchwer auf Dich fallen.

Carlino. Halt ihn feſt, Myſon! — Ha, Schurke, Du ſollſt meinen Grimm empfinden! Mord und Tod!

Hector. Barmherzigkeit, unbeſiegbarer Held! Ich will, wenn Du befiehlſt, Deine Kniee umſchlingen.

Carlino. Nein, berührt mich nicht, ich habe gar kein Verlangen darnach.

Hector. Da habt Ihr Alles, was Ihr begehrt.

Razonte und Angelica. O glücklicher Augenblick.

Carlino (indem er den Hector mit dem Säbel durchfuchtelt). Ich vergebe Dir; beſſere Dich fortan, aber empfange dieſe freundſchaftliche Züchtigung!

Don Hektor macht ſich aus dem Staube; die Liebenden, nun im Beſitz der Papiere, auf welche Hector ſeine Anſprüche gründete, ſinken einander in die Arme, und Carlin erklärt, ſich mit Myſon vermählen zu wollen. Alle verwundern ſich, wie ein Sproſſe königlichen Blutes eine Magd zur Gattin wählen könne; da erklärt Myſon, ſie ſei Deidamia, die ſeit viertauſend Jahren vergebens ihren geliebten Achill geſucht habe, bis dieſer Augenblick ſie mit ihm vereinige, und ſo ſchreiten die zwei fürſtlichen Paare zur Vermählung. Zum Schluſſe wird ein Chorlied zum Preiſe der Seelenwanderungslehre angeſtimmt.

In **La octava maravilla** wird ein König von Bengalen, der dem Studium des Hippokrates und Galenus obliegt, durch die pomphaften Beſchreibungen eines ſpaniſchen Architekten, der ihm die Geographie von Spanien und die Genealogie der vornehmſten Familien auseinanderſetzt, angeregt, Spanien zu beſuchen, leidet an den canariſchen Inſeln Schiffbruch, kommt nach Sevilla, wo er ſich als Bedienter verdingt und in eine dortige Schöne verliebt, läßt ſich zum Chriſtenthum bekehren und kehrt zuletzt mit ſeiner Geliebten in ſein Königreich zurück, um dort das Chriſtenthum einzuführen. Der Schauplatz wechſelt zwiſchen Bengalen, den canariſchen Inſeln und Spanien. In **El Prodigio de Etiopia** bemächtigt ſich ein Mohr durch Liſt der Tochter des Königs von Aegypten, indem er ſich für deren Geliebten ausgibt, entflieht mit ihr, wird Räuber

und begeht alle möglichen Schandthaten, ſtirbt aber zuletzt als Eremit und Märtyrer. **La doncella Teodor** ſchildert die ſeltſamen Erlebniſſe einer jungen, durch wunderbare Schönheit und Klugheit ausgezeichneten Spanierin in Oran, Conſtantinopel und Perſien; es figuriren darin ein Profeſſor aus Valencia, ein Toledaniſcher Lehrmeiſter, der König von Oran, der türkiſche Großherr Selim und der Sultan von Babylon. In **El hombre por su palabra** erringt der Sohn eines Gärtners durch ſeine Heldenthaten und durch die Gunſt einer Prinzeſſin den Thron von Macedonien. In **La ventura sin buscalla** geräth eine auf der Flucht begriffene Fürſtin in das Haus eines armen Edelmanns der Krapakgebirge, verdingt ſich bei dieſem als Magd, verheirathet ſich dann mit ihm und bringt ihm zuletzt als Mitgift die Krone von Ungarn zu. In **El Animal de Ungria** hat ein König von Ungarn ſeine Gemahlin unſchuldig zum Tode verurtheilt und ſich mit deren Schweſter vermählt, die Verſtoßene aber iſt dem Tode entgangen und lebt nun, in Thierfelle gehüllt und ſelbſt für ein wildes Thier gehalten, in den das Schloß umgebenden Wäldern, wo ſie die Kinder raubt, die der König mit ihrer Schweſter erzeugt. Aehnlich ſind **El hijo de los Leones, Los pleytos de Inglaterra** u. ſ. w.

Glücklicher Weiſe iſt die Anzahl dieſer unförmlichen Productionen, die nur für unreife Geburten einer ungezügelten Einbildung gelten können und uns den Dichter in ſeinen äußerſten Verirrungen zeigen, nicht eben groß. Viele andere, die, weil ſie die Ereigniſſe auch nur loſe und in novelliſtiſcher Weiſe verknüpfen, und wegen der romantiſchen Mannigfaltigkeit der Scenen in dieſelbe Klaſſe ge-

hören, zeigen ungleich mehr Kunst im Entwurf und in der Durchführung des dramatischen Plans. **La fuerza lastimosa**, ein seiner Grundidee nach auf die bekannte Romanze vom Grafen Alarcos gebautes Stück, das nach den vielen Anspielungen darauf bei den spanischen Schriftstellern zu den berühmtesten des Lope gehört hat, kann zwar von Seiten der Composition nicht durchaus gerühmt werden, die Erfindung ist darin verschwendet, die Wahrscheinlichkeit nicht immer gehörig berücksichtigt; aber dessen unerachtet, wer muß nicht die Gluth und Fülle der Phantasie, das überwältigende Interesse der Handlung in dieser außerordentlichen Dichtung bewundern? Dionysia, die Tochter des Königs von Irland, hat ihr Auge auf den schönen Grafen Heinrich geworfen und verheißt demselben auf einer Jagd, wo sie in einem abgelegenen Theile des Waldes mit ihm zusammentrifft, eine Zusammenkunft für die folgende Nacht. Dieses Gespräch wird von dem Herzog Octavio belauscht, der die Prinzessin gleichfalls, aber hoffnungslos, liebt und nun den verrätherischen Entschluß faßt, sich statt des Grafen zu dem Stelldichein zu begeben. Er geht in dieser Absicht zum König und fordert auf eine dringende Veranlassung, die er aber erst am folgenden Tage enthüllen könne, die Verhaftung des Nebenbuhlers. Diese wird vorgenommen, und der Herzog genießt nun unerkannt der schönen Stunde, die eigentlich einem Anderen bestimmt war. Am folgenden Morgen gibt Octavio vor, ein gegen den Grafen vorgehabter Mordversuch habe dessen Verhaftung nöthig gemacht, um ihn der Gefahr zu entziehen. Graf Heinrich wird befreit und zum Beweise, daß keine Schuld irgend einer Art

ihn in das Gefängniß geführt habe, zur Würde eines Admirals erhoben; der Herzog aber, von seinem bösen Gewissen gequält und fürchtend, die Wahrheit möge an den Tag kommen, zieht sich auf seine Güter zurück. Dionysia, in dem festen Glauben, sie habe in der Nacht wirklich den Geliebten in ihren Armen gehabt, ist äußerst befremdet, als dieser nichts von der Zusammenkunft wissen will, und glaubt, er wolle das Geschehene verläugnen; sie will in ihrer Leidenschaft auf nichts hören und überhäuft den Grafen mit den heftigsten Schmähungen, so daß dieser in der Verwirrung den Entschluß faßt, den Hof für immer zu verlassen und sich in ein fernes Land zu begeben. Im zweiten Akt sehen wir die Infantin einer düsteren, beinahe bis zum Wahnsinn gesteigerten, Melancholie hingegeben, deren Ursache sich Niemand erklären kann; sie redet kein Wort, schreibt aber endlich, auf wiederholtes Befragen des Königs, das Folgende nieder: „Graf Heinrich hat meine Ehre geraubt und ist nachher treulos entflohen; suche, mir das verlorene Gut wieder zu schaffen!“ Heinrich ist unterdessen nach Spanien gegangen und hat sich mit Isabella, der Tochter des Grafen von Barcelona, vermählt. Seit dem Vorfall, der ihn Irland verlassen ließ, sind mehrere Jahre verflossen; die Sehnsucht nach seinem Vaterlande treibt ihn nun dahin zurück und er nimmt seine Gemahlin und seine beiden Kinder mit. Kaum hat der König von Irland seine Anwesenheit erfahren, so läßt er ihn vor sich laden. „Graf — spricht er zu ihm — ich kenne Euch als einen weisen Rathgeber und habe Euch zu mir bescheiden lassen, um über eine wichtige Angelegenheit Eure Meinung zu hören. Ein mir befreundeter König hat eine Tochter, welche

durch einen ſeiner Vaſallen entehrt worden iſt; dieſer Vaſall hat ſich ſpäter mit einer Anderen vermählt; welches Mittel gibt es nun, um der Verlaſſenen die geraubte Ehre wiederzugeben?" — „„Herr — erwidert der Graf, der im Bewußtſein ſeiner Unſchuld keine Anwendung davon auf ſich macht — der Treuloſe muß gezwungen werden, ſein Weib umzubringen und alsdann der Prinzeſſin die Hand zu reichen."" — „Wohlan! — donnert der König — Ihr habt Euch ſelbſt das Urtheil geſprochen; ich befehle Euch, Eure Gattin zu ermorden und Euch dann mit meiner Tochter zu vermählen." — Der Graf wendet vergebens ein, daß er mit der Infantin nie in näherem Umgang geſtanden habe; der König hört auf keine Einwendung und wiederholt ſeinen Befehl. Heinrich bleibt wie zu Boden geſchmettert zurück; auf der einen Seite iſt Gehorſam gegen den Lehnsherrn die erſte Pflicht des Vaſallen; auf der anderen erſcheint die Ermordung einer geliebten Gattin als eine über alle menſchliche Kraft hinausliegende That. Er verſchließt den furchtbaren Kampf, der in ſeinem Innern vorgeht, in ein dumpfes Schweigen, bis Iſabella ihm das Geheimniß entlockt und ihn nun ſelbſt auffordert, ihr den Tod zu geben, da ſie freudig ſterbe, damit der Gatte ſeine erſte Pflicht, die gegen den König, erfüllen könne. Der unglückliche Heinrich ſchickt ſich hierauf an, das furchtbare Werk zu vollbringen. Iſabella nimmt zärtlichen Abſchied von ihren Kindern und von dem Gemahl, dem ſie wiederholt betheuert, wie gern ſie von ſeiner Hand den Tod empfange; dem Grafen jedoch gebricht die Kraft zur Ausführung der That und er beauftragt einen Diener, Iſabellen in's Meer hinauszurudern, wo ſie in den Wellen

ihren Tod finden ſoll. Der dritte Akt zeigt uns den Unglücklichen von Gewiſſensbiſſen gefoltert und in Wahnſinn verfallen. Das entſetzliche, auf Befehl des Königs begangene Verbrechen hat ſeinen Zweck nicht erreicht, denn die Infantin verweigert, dem blutbefleckten Mörder ſeiner Gattin ihre Hand zu reichen. Der Graf von Barcelona naht mit einer Flotte, um den Tod ſeiner Tochter zu rächen; ein Sohn der Ermordeten iſt der Anführer derſelben und der König zittert ſchon in ſeiner Hauptſtadt. Indeſſen iſt Iſabella nicht, wie geglaubt wird, im Meere umgekommen, ſondern, an einen Balken geklammert, an die Küſte getrieben worden, wo ſie auf den Gütern des Herzogs Octavio eine gaſtliche Aufnahme gefunden hat. Sie macht den Herzog zum Vertrauten ihrer Schickſale, und dieſer, der ſich als den erſten Urheber des ganzen Unglücks anſehen muß, theilt ihr wiederum mit, wie er in jener verhängnißvollen Nacht verrätheriſch unter dem Namen des Grafen Heinrich bei der Infantin eingedrungen ſei. Iſabella verkleidet ſich nun in männliche Tracht und begibt ſich zu dem Heere ihres Vaters, wo ſie zwar nicht erkannt, aber wegen ihrer Aehnlichkeit mit der Todtgeglaubten ſehr gut aufgenommen wird. Der bedrängte König von Irland hat den Grafen Heinrich als den Anſtifter des Unheils zur Beſtrafung ausgeliefert, aber Iſabella deckt nun den wahren Hergang auf und gibt ſich zu erkennen; ihr Vater, ihr Sohn und ihr Gatte ſind überglücklich, die Verlorene wieder zu haben und Dionyſia ſtellt ihre Ehre durch die Vermählung mit Octavio wieder her.

Eine ähnliche Fülle des Intereſſes bei gleicher Unvollkommenheit in der Zuſammenſetzung des Ganzen hat Don

Lope de Cardona. Der Prinz Pedro von Aragon hat den Sohn des Königs von Sicilien im Turnier getödtet und in Folge deſſen iſt ein Krieg zwiſchen den beiden Ländern ausgebrochen. Lope de Cardona, der Feldherr der Aragoniſchen Truppen, kehrt als Sieger zurück und hofft, bei ſeiner Landung in Valencia mit glänzenden Freudenbezeugungen empfangen zu werden; ſtatt deſſen findet er die Thore der Stadt verſchloſſen; ein mit ſchwarzen Tüchern behängter Wagen nähert ſich ihm und heraus ſteigt eine Dame in Trauergewändern. Es iſt Caſandra, Lope's Gemahlin, welche erzählt, wie der Prinz Pedro ſie mit Liebesbewerbungen verfolgt habe und wie Lope's Vater, Bernardo, als Vertheidiger ihrer Ehre aufgetreten ſei, wobei er in einem hitzigen Zwiegeſpräch das Schwert gegen den Prinzen erhoben habe. In Folge dieſer Uebereilung iſt der greiſe Bernardo des Hochverraths angeklagt und eingekerkert worden, und der entrüſtete Prinz hat den an ſich gütigen und gerechten König gegen die ganze Familie Cardona einzunehmen gewußt. Caſandra räth ihrem Gemahl zur Flucht, aber dieſer tritt im Gefühl ſeiner Unſchuld vor den König, ſchildert die treuen Dienſte, die er der Krone geleiſtet habe, und macht die Gründe geltend, welche die That ſeines Vaters entſchuldigen können, indem er um die Freilaſſung des Letzteren bittet und ſich an deſſen Stelle zum Gefangenen anbietet. Der König verweigert, auf Einflüſterung des Prinzen, das Geſuch und verbannt den Feldherrn, der ihm erſt eben einen der glänzendſten Siege erfochten, auf Lebenszeit. Lope ſchifft ſich nun in Begleitung ſeiner Gemahlin, welche Prinz Pedro vergebens in ſeine Gewalt zu bekommen ſucht, nach Neapel ein, wird

aber durch Schiffbruch an die ſicilianiſche Küſte getrieben, wo er in die Hände des von ihm beſiegten Königs Roger fällt. Dieſer iſt froh, den berühmten Helden in ſeiner Gewalt zu haben, und ſucht ihn bald durch glänzende Verſprechungen, bald durch Drohungen zu beſtimmen, in ſeine Dienſte überzutreten; aber nichts vermag Lope's Treue gegen ſeinen Gebieter, wie ungerecht er von dieſem auch behandelt worden iſt, zu erſchüttern. Da läßt Roger Caſandra gefangen nehmen und droht, ſie umzubringen, falls ihr Gatte nicht in ſein Verlangen willige; dieſer furchtbaren Prüfung unterliegt Lope; er übernimmt den Oberbefehl und langt mit einer zahlreichen Flotte vor Valencia an. Um des Blutes ſeiner Landsleute und früheren Waffengenoſſen zu ſchonen, fordert er die Aragoneſen auf, den Sieg durch einen Zweikampf entſcheiden zu laſſen. Das Anerbieten wird angenommen und Pedro, um ſeinem Haß gegen die Cardona's von Neuem Luft zu machen, beſtimmt den noch immer gefangenen Bernardo zum Kämpfer wider den Sohn. Die Streiter ſtehen ſich mit geſchloſſenem Viſir und ohne ſich zu kennen gegenüber; da entfällt dem Einen der Helm und die Beiden, die den Kampf auf Leben und Tod wagen ſollen, erkennen ſich als Vater und Sohn; es entſteht ein Wettſtreit, welcher von den Zweien ſich willig von dem Andern tödten laſſen wolle; zuletzt aber überredet Lope den Vater, zu entfliehen, und gibt dann vor, ſein Gegner ſei der Prinz D. Pedro geweſen, gegen den er aus Loyalität die Hand nicht habe erheben wollen. — Die Prinzeſſin von Sicilien, in Pedro verliebt, hat ſich unterdeſſen um eine Zuſammenkunft mit dieſem bemüht, wozu ihr Caſandra behülflich ſein muß, welche denſelben zu ſich einladet. Der

Prinz entſpricht der Aufforderung, wird aber in Caſandra's Zelt von Roger überraſcht und gefangen genommen. Lope ſchäumt vor Wuth wegen der vermeintlichen Treuloſigkeit ſeiner Gattin, und dieſe, um ſich ſeinem Grimm zu entziehen, entflieht, indem ſie das Gerücht verbreitet, König Roger habe ſie wegen des vermutheten Einverſtändniſſes mit dem Feinde hinrichten laſſen. Die Sicilianer, froh, den Prinzen in ihrer Gewalt zu haben, heben nun die Belagerung auf und ſegeln ab; aber die Aragoneſen verfolgen ſie und belagern ihrerſeits Meſſina, indem ſie die Auslieferung des Prinzen verlangen Als ſie die Stadt erſtürmen wollen, wird der gefangene Pedro auf eine Zinne der Mauer geführt und die Belagerten drohen, ihn im Fall der Fortſetzung des Angriffs umzubringen; da erhebt unten die Prinzeſſin von Sicilien ihre Stimme, um der Ausführung der That Einhalt zu thun; ſie hat ſich, um ihrem geliebten Pedro wo möglich das Leben zu retten und den Frieden zwiſchen den Streitenden zu vermitteln, den Aragoneſen überliefert und zugleich mit des Prinzen Haupt ſoll auch das ihrige fallen. Dieſer heroiſche Entſchluß führt denn die Beilegung des ſeit ſo lange geführten Kampfes herbei; die beiden Könige verſöhnen ſich und beſiegeln ihre künftige Freundſchaft durch die Vermählung ihrer Kinder. Lope de Cardona, der ſich bei der Nachricht von dem Tode ſeiner Gattin verzweiflungsvoll vom Heere entfernt hatte, um den Tod zu ſuchen, iſt ſchon früher vor den König von Aragon gebracht worden, der, ſein Unrecht gegen ihn einſehend, ihn wieder in ſeine Würden eingeſetzt hat; Caſandra endlich wird in Kriegertracht unter dem Heere ent-

deckt, ihre Unschuld kommt an den Tag, und so schließt das Stück mit allseitiger Versöhnung.

La hermosa Alfreda ist eine andere Comödie, welche die Vorzüge sowohl als die Mängel der oben erwähnten theilt. Der König Friedrich hat sich durch ein Bildniß der Prinzessin Alfreda von Cleve in diese verliebt und den Grafen Godofre beauftragt, an den Hof von Cleve zu reisen und die Prinzessin, falls er sie so reizend finde, wie das Portrait vermuthen lasse, in seinem Namen zur Gemahlin zu begehren. Der Graf wird von der Schönheit Alfreda's so bezaubert, daß er den Auftrag seines Herrn verschweigt und selbst um ihre Hand wirbt. Alfreda, obgleich dem Grafen nicht sehr geneigt, willigt doch auf den Wunsch ihres Vaters ein, und Godofre meldet bei seiner Rückkunft dem Könige, er habe das Urbild jenes Gemäldes ganz unter seiner Erwartung gefunden, worauf er seine Gemahlin durch falsche Vorspiegelungen veranlaßt, sich in niedere Tracht zu verkleiden und in einem einsamen Dorfe aufzuhalten. Hier lernt der König, der sich auf der Jagd dorthin verirrt hat, sie kennen und faßt eine heftige Liebe zu ihr, die auch Erwiederung findet. Als er den Betrug des Grafen erfährt, erklärt er die Ehe für ungültig und führt Alfreda in seinen Palast, um sie zu seiner Gemahlin zu machen. Godofre geräth nun vor Schmerz um die Entrissene und vor Reue über die begangene That in einen dem Wahnsinn ähnlichen Zustand und eilt mit den beiden Kindern, welche ihm die Gattin geboren, vor den Thron, wo er jammernd niedersinkt. Alfreda, obgleich von ihm hintergangen, bittet den König für ihn um Vergebung und will gerührt in seine

Arme zurückkehren; da findet ſie, daß das Uebermaß der auf ihn einſtürmenden Gefühle ihm das Leben geraubt hat.

Das Drama **Laura perseguida** zeichnet ſich durch feurige Schilderung der Leidenſchaften aus. Oranteo, Sohn des Königs von Ungarn, liebt Laura, eine junge Dame von hoher Schönheit, die ihm jedoch nicht ebenbürtig iſt, und hat ſchon zwei Kinder mit ihr erzeugt. Der König widerſetzt ſich der beabſichtigten Heirath ſeines Sohnes, den er mit einer Prinzeſſin vermählen will. Um ſeinen Zweck zu erreichen, ſucht er Laura mit ſeinem Sohne zu entzweien, während Laura ſelbſt, die er nie geſehen hat, unter einem anderen Namen von ihm geliebt wird. Eine Zofe Laura's, welche ihrer Herrin ſprechend ähnlich ſieht, und ein gewiſſer Octavio, Secretair des Prinzen, geben ſich dazu her, den Plan des Königs in's Werk zu ſetzen; die Zofe legt Laura's Kleider an und hält in dieſer Geſtalt eine zärtliche Zuſammenkunft mit Octavio, von welcher Oranteo Zeuge wird. Der Letztere geräth nun in die heftigſte Wuth und ſagt ſich von Laura los; dennoch kann er die Liebe zu ihr noch nicht ganz aus ſeinem Herzen verbannen, und ſchleicht, indem er ſich für Octavio ausgibt, vor ihr Fenſter, um ſich zu überzeugen, ob ihre Treuloſigkeit, an welcher er trotz des Augenſcheins noch zweifeln zu können glaubt, wirklich wahr ſei. Sie richtet, indem ſie von dem ganzen Verrath nichts weiß, freundliche Worte an ihn, als den Secretair des Prinzen; aber gerade dies iſt in ſeinen Augen ein entſchiedener Beweis ihrer Untreue. Laura wird nun in einen Kerker geworfen, während ihre Kinder in eine ferne Gebirgsgegend geſchickt und, mit ihrer Herkunft unbekannt, in einer Bauernfamilie auferzogen werden. Nachdem ſie ein

Jahr lang als Gefangene geſchmachtet hat, entrinnt ſie ihrer Haft und ſtellt eine Pilgerfahrt nach St. Jago an. Auf der Rückkehr von dort kommt ſie in das Dorf, wo ihre Kinder leben, und umarmt dieſelben unter tauſend Thränen. Der Prinz hat unterdeſſen, obgleich von Laura's Untreue überzeugt, ſein Herz doch noch nicht ganz von ihr abwenden können und die Vermählung mit der Infantin ſtandhaft verweigert. Die Entwicklung, daß Laura's Unſchuld anerkannt wird und der König, der ihr ſchon unter einem anderen Namen Neigung geſchenkt hat, ſie als ſeine Schwiegertochter annimmt, ergibt ſich von ſelbſt.

Von kaum minder ſpannendem Inhalt und zugleich vortrefflich in der Characterzeichnung ſind **Los Enredos de Celauro**; voll von Geiſt und Leben ferner, und überreich mit den wirkſamſten dramatiſchen Situationen ausgeſtattet **La boda entre dos maridos, La ocasion perdida, Los torneos de Aragon, El testimonio vengado, El gallardo Catalan, Carlos el Perseguido, Los peligros de la ausencia, La batalla del honor**, und in der That noch ſehr viele andere. Kein Dichter der Welt hat in Romanen, Erzählungen oder Dramen ſo viele anziehende und ſinnreiche Erfindungen, ſo viele rührende und intereſſante Situationen, ſo viele aufregende und feſſelnde Motive aufgehäuft wie Lope; aber in der Verarbeitung der Materialien, in ihrer Combination zum Ganzen gehören dieſe dramatiſchen Novellen zu den mangelhafteſten ſeiner Werke.

Zwiſchen letzteren und den Stücken, welche mehr den Ton des eigentlichen Luſtſpiels anſchlagen, ſtehen noch verſchiedene in der Mitte, die ſich wegen ihres mehr geregel-

ten Ganges nicht füglich zu jenen, wegen ihres ernſteren Inhalts nicht zu dieſen rechnen laſſen. Mehrere derſelben zeigen eine gewiſſe Verwandtſchaft mit den auf neueren Theatern ſo beliebt gewordenen ſentimentalen Familiengemälden, nur daß dieſe Gattung bei Lope immer durch eine edlere Poeſie emporgehoben wird. Wir nennen hier **Las flores de D. Juan**, worin der mit vieler Wärme und Zartheit gemalte Charakter des Helden beſonders anziehend iſt, **La moza de cántaro, Querer su propria desdicha,** und vor allen **La esclava de su galan**, ein Drama von hoher Schönheit, in dem die herrliche Geſtalt eines großherzigen, ſich für den Geliebten aufopfernden Weibes hervorſticht. Der junge D. Juan entſagt aus Liebe zu Elena einer reichen Pfründe, welche ihm ſein Vater ausgewirkt hat, und wird deshalb von Letzterem verſtoßen. Elena, für das Opfer, das ihr der Geliebte gebracht, dankbar, faßt den ſeltenen Entſchluß, ſich als Sclavin an D. Juan's Vater zu verkaufen [141]), um deſſen Zorn zu beſänftigen und ihn mit dem Sohn zu verſöhnen. Dieſe Erfindung nimmt ein lebhaftes Intereſſe in Anſpruch, und die Reihenfolge von Scenen, in denen Elena bald von leidenſchaftlicher Liebe glühend, bald unwillig und eiferſüchtig erſcheint, ſteigert daſſelbe an den Schluß, wo ſie ſich enthüllt und dem treulos Geglaubten entſagen will, aber nun von dem ihre Großherzigkeit bewundernden Vater ſelbſt dem Sohne zugeführt wird.

[141]) Ueber die Leibeigenſchaft oder vielmehr förmliche Sclaverei der Dienſtboten, welche während des ſiebzehnten Jahrhunderts, trotz verſchiedener geſetzlicher Verbote, in Spanien, und vornämlich in Andaluſien beſtand, ſ. **Bertaud, Journal du voyage d'Espagne. Paris, 1669.**

El Cavallero de Olmedo liefert ein auffallendes Beiſpiel eben ſowohl von der ungemeinen Begabung Lope's als von dem unverantwortlichen Leichtſinn, den er ſich oft zu Schulden kommen ließ. Die beiden erſten Akte ſind durchaus vortrefflich und von unvergleichlicher Kraft der Komik; mit beſonders köſtlichem Humor werden darin die ränkevollen Künſte einer alten Unterhändlerin und vorgeblichen Zauberin nach Art der Celeſtina zur Schau geſtellt. D. Alonſo, ein Ritter aus Olmedo, liebt die Doña Ines und findet Gegenliebe; der Vater des Mädchens aber will ſie mit einem D. Rodrigo vermählen. Ines, um nur einſtweilen der verhaßten Heirath zu entgehen, gibt nun vor, ſie habe den Entſchluß gefaßt, Nonne zu werden; die alte verſchmitzte Fabia wird in geiſtlicher Tracht in das Haus eingeführt, um die Novize auf das Kloſterleben vorzubereiten, und ein Diener Alonſo's agirt als Lehrer im Lateiniſchen; die Scenen, in welchen er Kirchenlieder anſtimmt, während Ines die Briefe des Geliebten lieſt, beweiſen, wie wenig man damals in ſolchen Scherzen eine Profanation der Religion ſah. Auf dieſe Art hat die Intrigue ihren beſten Fortgang, als das Stück plötzlich eine mit dem Vorhergehenden durchaus nicht harmonirende tragiſche Wendung nimmt. Rodrigo, der verſchmähte Bräutigam der Ines, ſinnt auf Rache an ſeinem Nebenbuhler; bei einem Stiergefechte wird ihm von dieſem das Leben gerettet; aber gerade das Gefühl, ſeinem Gegner zum Danke verpflichtet zu ſein, ſteigert ſeinen Grimm; er lauert dem D. Alonſo auf und ſtreckt ihn aus dem Hinterhalte todt zu Boden. Ines fordert von dem König Gerechtigkeit wider den Mör-

der und führt dann den früher nur fingirten Entschluß, in's Kloster zu gehen, in Wahrheit aus.

Eine große Zahl von Lope's Werken kann endlich mit dem Namen „Lustspiel" bezeichnet werden, wenn man dabei nur an ein höheres poetisches Lustspiel denkt, nicht an die verächtlichen, der Literatur gar nicht mehr angehörigen Schilderungen gemeiner Alltags-Auftritte, die man auf den heutigen Bühnen so nennt. Ueberall, auch da wo die Handlung am meisten in die Kreise der gemeinen Wirklichkeit hinabsteigt, reißt ein dichterischer Schwung die Darstellungen des Spaniers über die niedere Sphäre hinaus. Das Komische in seinen Lustspielen liegt nicht, wie dies in Comödien untergeordneten Ranges meistens Statt findet, in Bildern einzelner Thorheiten oder Laster, die mit prosaischer Absichtlichkeit und Genauigkeit ausgemalt würden, nicht in caricaturartigen Figuren oder einzelnen possenhaften Auftritten, sondern es durchdringt gleichmäßig die ganze Composition und kommt in vielfachem Reflex zur Anschauung. Es offenbart sich in der dem Ganzen zu Grunde liegenden heiteren Lebensanschauung, die hierhin und dorthin wohl auch Streiflichter des Burlesken fallen läßt, oder die Geißel der Satire über diese und jene Verkehrtheit schwingt, aber sich im Wesentlichen doch immer der edlen und schönen Seite der menschlichen Natur zukehrt, die selbst durch Thorheiten und Verirrungen noch hervorblickt. Mit einem Worte, das spanische Lustspiel, wie es von Lope de Vega aufgefaßt wurde, ist, was es immer sein muß, wofern es unsere Achtung verdienen soll, wesentlich ein Gedicht; es hebt aus der Fülle des Lebens und seiner Erscheinungen nur das Bedeutende hervor; es sammelt wie

ein prismatiſcher Spiegel die hellſten Strahlen der menſchlichen Natur, um ſie mit noch höherem Glanze zurückſtrahlen zu laſſen; es erhebt auch Alltags-Charaktere und Auftritte in eine erhöhte poetiſche Welt, in der die Wirklichkeit die Geſetze des Schönen annimmt. Das Scherzhafte in dieſen Luſtſpielen iſt nicht jene grobe Poſſenreißerei, die nur auf Erſchütterung des Zwerchfells ausgeht; es iſt das ſinnige Lächeln eines überlegnen Geiſtes, welches das Ganze umſpielt; und wo das Niedrig-Komiſche ſich einmal vordrängt, da tritt es doch immer mit genialer Grazie umkleidet auf; der Gracioſo zwingt uns zu ſympathetiſcher Luſtigkeit, ſeine Späße arten ſelbſt in ihrer tollſten Extravaganz nicht in Bosheit und bittere Sarkasmen aus; wir lachen aus Wohlgefallen, nicht aus Selbſtgefälligkeit oder Verachtung. Wer daher in Luſtſpielen proſaiſch-natürliche Converſationsgemälde, pünktliche Nachahmung der gemeinen Wirklichkeit, Perſonificationen von Untugenden und Thorheiten mit gegenüberſtehenden moraliſchen Exempeln ſucht; wer in's Theater geht, um herbe Invectiven und ſatiriſche Ausfälle zu vernehmen, oder grob-ſpaßhafte Auftritte zu ſehen, die zu bäuriſchem Gelächter reizen, der mag dem Lope de Vega fern bleiben und ſich an Molière oder Wycherley, an Goldoni oder Kotzebue entſchädigen. Aber wer Sinn hat für den Zauber romantiſcher Dichtung, für die blühendſte Einbildungskraft, für die Reize einer nie verſiegenden Erfindung, für die launigſten und witzigſten Spiele des Muthwillens und der Intrigue, für die feinſte Analyſe des menſchlichen Herzens und ſeiner Gefühle, der leſe die Luſtſpiele des herrlichen Spaniers, und er wird urtheilen können, ob man Unrecht hat, von dieſem Standpunkt aus

auf die Armſeligkeiten, die bei anderen Nationen den gleichen Namen führen, mit Verachtung hinabzublicken.

In dieſen Luſtſpielen des Lope de Vega ſtrahlt die Flamme des Genie's, die mehr oder minder freilich alle ſeine Werke durchzieht, im reinſten Glanze und in den mannigfaltigſten Brechungen. Mag die Anlage und Durchführung des ganzen Plans oder die ſorgfältige Pflege des Einzelnen, mag die Erfindung der Handlung oder ihre entſprechende Ausführung in's Auge gefaßt werden, überall zeigt ſich der vollendete Meiſter, überall erfreut und beglückt uns der üppigſte Reichthum der Phantaſie, die gutmüthigſte, liebevollſte Laune, der Adel und die Reinheit der Geſinnung, der durchdringendſte Blick in die Tiefe der Seele. Wir treten, wenn wir dieſe Dichtungen durchwandern, in eine ganz neue poetiſche Welt; es iſt eine unüberſehbare Ausſtellung von Gemälden der Leidenſchaften und Beſtrebungen der Menſchen, ihrer Liebe und ihres Haſſes, der Wendungen und Verkettungen ihrer Schickſale. Welch reicher und reizender, die Aufmerkſamkeit immer von Neuem feſſelnder Wechſel der Begebenheiten! Welche Anmuth und Süßigkeit in den Scenen der Galanterie und Minne! Welche ſprudelnde Laune in den Scherzen! Welche Mannigfaltigkeit in den wunderbaren Spielen des Zufalls und in der Geſtaltung der Verhältniſſe, die aus ihnen hervorgehen! Und in allen dieſen Gemälden welche Correctheit der Umriſſe, ſo daß kein Zug verzeichnet iſt! Welcher Glanz der Beleuchtung, welche Wärme des Colorits!

Allem Anſchein nach hat der Dichter der Compoſition dieſer Luſtſpiele beſonderen Fleiß zugewandt; denn der Stoff iſt in den meiſten derſelben mit ſo künſtleriſcher Weis-

heit verarbeitet, der Plan ſo reiflich erwogen und zu kryſtallner Klarheit durchgebildet; die pſychologiſche Feinheit in der Zeichnung der Charaktere, die Symmetrie in der Anordnung aller Theile, die Sauberkeit in der Ausführung auch des kleinſten Details iſt ſo groß, daß es auch nach den höchſten Begriffen von der Macht des Genie's unmöglich ſcheint, daß etwas ſo in jeder Hinſicht Vollendetes auf dieſelbe improviſatoriſche Art habe hingeworfen werden können, wie viele von Lope's übrigen Werken.

Ganz beſondere Aufmerkſamkeit verdient die Sprache. Vielleicht kein anderer komiſcher Dichter irgend einer Nation hat ſo glücklich die Würde der Poeſie mit dem leichten und raſchen Gange des Dialogs zu vereinigen gewußt. Dieſe Diction ſteigt, dem Gegenſtande überall vollkommen angemeſſen, in ſanften Uebergängen von dem leichten Ton der gaukelnden Converſation durch die ganze Stufenleiter des Ausdrucks bis zum höchſten poetiſchen Schwunge empor, und leiht ebenſo der Rede des Umgangs wie der kauſtiſchen Schärfe des Witzes und der überſtrömenden Leidenſchaft und Begeiſterung die paſſendſte Form.

Die hergebrachte Unterſcheidung von Intriguen- und Charakterſtücken (deren Werth überhaupt dahingeſtellt bleiben mag) findet auf die Luſtſpiele des Lope de Vega nicht füglich Anwendung. Nur einige derſelben ſind uns bekannt, die wegen der beſonderen Ausführlichkeit, mit welcher darin ein beſtimmter Charakter ausgemalt wird, und wegen der überwiegenden Bedeutung, die dieſem eingeräumt iſt, den letzteren Namen führen könnten; es ſind **El desconfiado** und **La dama melindrosa**. In den übrigen durchdringen ſich, wie dies ohne Zweifel künſtlicher iſt, die Charaktere

und die Verwicklungen der Umstände so innig, diese werden mit solcher Nothwendigkeit aus jenen und jene aus diesen abgeleitet, daß man von jeder derartigen Classification abstehen muß. Es ist daher ganz verkehrt, wenn man immer von den „Intriguenstücken" Lope's spricht, als ob mit diesem Ausdruck das ganze Wesen seiner Lustspiele bezeichnet wäre. Ueberhaupt hüte sich der in diesem Fache nicht genauer Bewanderte, Begriffe, die aus den Comödien des Calderon abstrahirt sind, auf die des Lope oder gar, wie dies auch häufig geschieht, auf die ganze komische Bühne der Spanier zu übertragen. Denn Calderon hat das Lustspiel auf einen sehr engen Kreis von Motiven eingeschränkt; er hat die seltsamen Verwicklungen des Zufalls zum Haupthebel des Interesses gemacht, und der Handlung, den Situationen, den Charakteren der handelnden Personen gewisse feststehende, sich immer wiederholende Typen zu Grunde gelegt. Betrachtet man seine Mantel- und Degenstücke, so findet man fast in allen dieselben Springfedern der Aktion: Eifersucht der Liebhaber und der Geliebten; Kämpfe der Liebe mit dem Argwohn eines strengen Vaters oder Bruders, mit der Freundes- oder Unterthanenpflicht; Verhüllungen der Frauenzimmer durch den Schleier; Wohnungs- und Namensveränderungen; geheime Eingänge und Häuser mit zwei Thüren. Alle diese Grundlagen der Verwicklung nun hat Lope de Vega zwar auch schon, und das lange vor Calderon, gebraucht, allein der Mittel, die er anwendet, um den Knoten der Handlung zu schürzen, sind noch viel mehr und ganz andere; zugleich bewegen sich seine Figuren durchaus nicht in jenem engen Cirkel, wie die des Calderon, bei dem die Gestalten zweier leidenschaftlichen Liebenden, eines Neben-

buhlers, eines ſtrengen Vaters, einer ſchlauen Zofe u. ſ. w. beinahe ſtereotyp geworden ſind. Iſt nun dem Lope dieſelbe Kunſt zuzuſprechen, die man an ſeinem gefeierten Nachfolger ſo ſehr bewundert hat, die Kunſt nämlich, der Handlung eine intereſſante Anlage zu geben und die Aufmerkſamkeit in beſtändiger Spannung zu erhalten; verſteht er eben ſo gut wie Calderon, aus dem Conflict gewiſſer Verhältniſſe die anziehendſten Verwicklungen abzuleiten, dieſe ſtets neu zu wenden und endlich überraſchend zu entwirren: ſo gebührt ihm auf der anderen Seite der Ruhm einer ungleich bedeutenderen Erfindſamkeit in komiſchen Motiven und einer viel größeren Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit in der Charakterzeichnung.

Bei der großen Verſchiedenheit des Tons und Inhalts dieſer Luſtſpiele, bei der Vielfältigkeit der in ihnen waltenden komiſchen Elemente, läßt ſich eine Sonderung in verſchiedene Claſſen, die der Ueberſicht wegen zu wünſchen wäre, nicht füglich anſtellen. Der leiſen und unmerkbaren Uebergänge ſind zu viele, als daß beſtimmte Gränzlinien gezogen werden könnten. Nur folgende allgemeine, und freilich auch faſt nur äußerliche, Unterſchiede laſſen ſich einigermaßen feſthalten. Wir haben erſtlich Comödien, die in Ton und Inhalt nicht undeutlich an Terenz und Plautus erinnern und ſolche Charaktere, Situationen und Verhältniſſe vorführen, wie ſie die Vorwürfe der römiſchen Komiker bildeten. An eine Nachbildung der antiken Formen iſt hier natürlich nicht gedacht worden; noch weniger konnte Lope darauf verfallen, Sitten einer untergegangenen Zeit auf die Bühne zu bringen; aber er hat geſtrebt, ſpaniſche Charaktere ſeines Zeitalters, welche Verwandtſchaft

mit den Hauptfiguren der alten Luſtſpieldichter zeigten, nach dem Leben darzuſtellen. Wir haben es daher mit Wüſtlingen, Abenteuerinnen, Schmarotzern, Courtiſanen und Kupplerinnen zu thun, die in Situationen vorgeführt werden, welche oft nicht zu den decenteſten gehören; aber Lope hat mit bemerkenswerther Kunſt, ohne die Wahrheit der Schilderungen zu beeinträchtigen, das Widrige und Harte derſelben zu mildern und andere ſchöne Züge in das Gemälde zu verſchmelzen gewußt, ſo daß die Totalwirkung keine zurückſtoßende iſt. In **El Ruſian Castrucho** ſind die Geſtalten eines wüſten Raufboldes und einer verſchmitzten Kupplerin, ſo wie das ausgelaſſene Treiben der ſpaniſchen Soldaten, in kräftigen, unmittelbar dem Leben entnommenen Umriſſen gezeichnet, und mit dieſen Charaktergemälden vereinigt ſich eine ſehr ſinnreich entworfene und beluſtigende Intrigue. **El Anzuelo de Fenisa**, ein in neueſter Zeit wieder aufgefriſchtes Stück, bewegt ſich in ähnlichen Verhältniſſen, obgleich mit mehr Feinheit. Weitere hierher zu rechnende Comödien ſind nur in geringer Zahl vorhanden.

Andere Luſtſpiele Lope's heben ſich dadurch hervor, daß in ihnen Staatsbegebenheiten als Triebfedern des komiſchen Intereſſes benutzt ſind; z. B. **El palacio confuso**, wo die Aehnlichkeit zweier Fürſten, die wechſelsweiſe ihre Namen vertauſchen und ſo die verkehrten Akte ihrer Regierung wieder gut machen, die Verwicklung begründet.

Unter den übrigen könnte man nun noch, nach der bekannten Unterſcheidung einiger Literarhiſtoriker, diejenigen, in welchen fürſtliche Perſonen auftreten, von denen ſondern, die ſich nur in Privatverhältniſſen bewegen. Allein da hier

auch wenn die Scene an Höfe verlegt ist, doch nur Privatgeschichten vorkommen, da die Form beider supponirten Gattungen nach keinem durchgreifenden Princip geschieden ist, so würde eine solche Eintheilung eben so willkührlich als nutzlos sein. Unter diesen Comödien, die sämmtlich das gemeinsam haben, daß ihr Personal den gebildetsten Kreisen entnommen ist, daß ihr Ton die reinste Urbanität, die Blüthe der gesellschaftlichen Bildung athmet, begegnet uns eine lange Reihe von Lope's gelungensten Werken, die man nicht betrachten kann, ohne von der Fülle des poetischen Reichthums, der verschwenderisch darin ausgestreut ist, zur Bewunderung hingerissen zu werden. Eben die Fülle und Vielseitigkeit der Gebilde, die uns hier entgegentreten, legt uns aber den Zwang auf, ein genaueres Eingehen auf Einzelnes zu vermeiden. Genüge es, zu sagen, daß, was oben im Allgemeinen über die Vorzüge von Lope's Lustspielen bemerkt wurde, ganz besonders auf die vorliegenden seine Anwendung findet; und mit flüchtigen Worten auf das hinzudeuten was nach unserer Ansicht unter dem Vorzüglichen das Vorzüglichste ist.

Amar sin saber a quien hat eine der glücklichsten Erfindungen, welche die komische Muse eingeben konnte, und ist von einem Zauber der Romantik umflossen, der jedes für Poesie empfängliche Gemüth entzücken muß. Don Fernando und D. Pedro treffen sich in der Umgegend von Tolodo zu einem Zweikampfe, in welchem der Letztere fällt. D. Juan de Aguilar, ein Sevillanischer Ritter, der auf der Reise nahe an dem verhängnißvollen Platze vorüberkommt, hört den Waffenlärm und verläßt sein Pferd, um wo möglich als Friedensstifter aufzutreten; doch er kommt zu spät, trifft D. Pedro schon

in ſeinem Blute ſchwimmend und ſieht den Mörder fliehen. Gleich darauf langt die Juſtiz an und verhaftet den D. Juan, den ſie neben der Leiche findet, als muthmaßlichen Urheber der Mordes. Die nächſte Scene führt uns in die Wohnung des D. Fernando; die Schweſter des Letzteren, Leonarda, unterhält ſich mit ihrer Zofe über die Bewerbungen eines gewiſſen D. Luis de Ribera, welche ihr läſtig fallen. Dann tritt Fernando auf und erzählt der Schweſter den gehabten Unfall; er erfährt, wie D. Juan ſtatt ſeiner verhaftet worden ſei, und beſchließt nun ſogleich, ſich als den Thäter zu bekennen, damit nicht ein Unſchuldiger für ihn leide; Leonarda aber beſtimmt ihn, dieſen Entſchluß einſtweilen noch aufzugeben; ſie ſelbſt will dem Gefangenen, den ſie nie geſehen hat, einen Brief ſchreiben und ſich ihm als eine Dame ankündigen, die ihn bei'm Vorüberführen in den Kerker geſehen habe und deren Herz durch den Anblick ſogleich von Liebe erfüllt worden ſei. Auf dieſe Art und durch Geſchenke, die ſie beifügen will, denkt ſie ihm den Aufenthalt im Gefängniſſe zu verſchönern, bis ſich Gelegenheit finden werde, ihn zu befreien, ohne dadurch zugleich den Bruder in Haft zu bringen. Inzwiſchen hat ſich dennoch Verdacht gegen Fernando erhoben und derſelbe wird dem D. Juan vorgeſtellt, damit dieſer ſich erkläre, ob er in ihm den Mörder des D. Pedro erkenne. D. Juan iſt gleich bei'm erſten Anblick nicht zweifelhaft, erklärt aber großmüthig, dieſen Cavalier nie geſehen zu haben. Der Brief und das überſandte Bildniß Leonarda's haben unterdeſſen den Gefangenen ſo glücklich gemacht, daß ihm ſein Kerker ein Paradies ſcheint; obgleich er nicht einmal den Namen der Briefſtellerin kennt, faßt er doch

eine heftige Leidenschaft für sie; es wandern zahlreiche Schreiben hin und her, und auch bei Leonarda geht die anfänglich bloß fingirte Liebe bald in eine wahre über. Durch Vermittlung des D. Luis de Ribera, an den D. Juan in Toledo empfohlen worden ist, gelingt es dem Letzteren, hier und da aus der Haft entlassen zu werden und seine Geliebte, die sich ihm aber immer noch nicht zu erkennen gibt, an ihrem Gitterfenster zu sprechen; zu seiner Betrübniß entdeckt er aber, daß D. Luis, mit dem er ein enges Freundschaftsbündniß geschlossen hat, sich um die Gunst derselben Dame bewirbt; die Freundschaft und die Dankbarkeit, die er dem Freunde für viele Dienstleistungen schuldet, scheinen ihm nun die Pflicht aufzulegen, bei dieser Bewerbung zurückzutreten. Die vereinten Bemühungen des D. Luis und des D. Fernando befreien ihn zuletzt aus dem Kerker uud der Letztere bringt darauf, ihn als Gast in seinem Hause zu bewirthen. D. Juan nimmt die Einladung an und entdeckt erst jetzt, daß die Unbekannte, der er sein Herz geschenkt hat, die Schwester seines Gastgebers ist. D. Luis, der von diesem Liebesverhältnisse keine Ahnung hat, ersucht ihn, ein Wort zu seinen Gunsten bei Leonarda einzulegen, und D. Juan hält sich durch seine Verpflichtung gegen den Freund für gebunden, diese Bitte zu erfüllen; mit Bekämpfung seiner eignen Gefühle schildert er der Geliebten die Trefflichkeit und Treue des D. Luis, und bittet sie, diesem ihre Hand zu reichen. Zu gleicher Zeit wird Leonarda durch eine ähnliche Verpflichtung bestimmt, den D. Juan zu bitten, ihrer Freundin Lisena Herz und Hand zu schenken; auch sie opfert hierbei ihre eigne Neigung der Freundschaft auf und die beiden großmüthigen Liebenden scheiden

nun mit gegenſeitiger Verkennung ihrer wahren Seelenſtimmung von einander. Es währt indeſſen nicht lange, ſo entdecken D. Luis und Liſena die Wahrheit; ſie wollen an Großmuth nicht zurückbleiben, reſigniren ſelbſt und führen D. Juan in Leonarda's Arme zurück.

No son todos ruiseñores ähnelt in der Grundidee einer Novelle des Boccaz, die aber hier durchaus idealiſirt iſt. Der Liebhaber einer jungen Dame tritt als Gärtner bei den Eltern der Letzteren in Dienſte und die Geliebte begibt ſich oft zu ihm in den Garten, wo ſie ſelige Stunden mit ihm feiert, während ſie vorgibt, daß ſie nur dorthin gehe, um ſich an dem Geſang der Nachtigall zu ergötzen. Dies das Hauptmotiv, welches mit verſchiedenen anderen combinirt iſt. Am Schluſſe kommt die eigentliche Urſache jener Gartenbeſuche an den Tag; man entdeckt den verkappten Gärtner; die Hinderniſſe, welche deſſen Verbindung mit der Geliebten entgegenſtanden, ſind inzwiſchen auch beſeitigt und die Glücklichen reichen ſich als Verlobte die Hände, während Sänger das Lied anſtimmen:

No son todos ruiseñores
Los que cantan entre las flores.

Aehnlich iſt die Fabel von **Los Ramilletes de Madrid.** Ein junger Cavalier, Marcelo, hört, wie die ſchöne Roſela einer Gärtnerin den Auftrag gibt, ihr Blumen in's Haus zu bringen. Er verfällt ſogleich auf den Gedanken, ſich mit der Gärtnerin in Einverſtändniß zu ſetzen, ſich für deren Bruder auszugeben und als ſolcher die Blumen zu überbringen. Roſela's Vater nimmt ihn bald ganz in ſeine Dienſte und trägt ihm auf, neben ſeinem Hauſe einen Blumengarten anzulegen, ſo daß er nun die beſte Gelegen-

heit hat, die Schöne zu ſehen und zu ſprechen. Die ferneren Hebel des Intereſſes in dem Luſtſpiel ſind nun, daß ein Bruder Roſela's früher von Marcelo beleidigt worden iſt und ſich an ihm zu rächen ſinnt; daß Beliſa, eine frühere Geliebte des Letzteren, denſelben wieder in ihre Arme zurückzuführen trachtet, und daß endlich ein gewiſſer Fineo, der dieſelbe Dame liebt, dem vermeintlichen Gärtner das Leben rettet und ihn dadurch in einen ſchweren Kampf zwiſchen der Liebe und der Pflicht der Dankbarkeit verſetzt. Aus dieſen Fäden hat der Dichter eine überaus anziehende Handlung zu entſpinnen gewußt.

La noche de San Juan, eine Comödie aus den letzten Lebensjahren des Dichters, welche auf Veranſtaltung des Herzogs von Olivarez im Sommer 1631 vor Philipp **IV.** und ſeinem ganzen Hofſtaat aufgeführt wurde, ſchildert mit lebhaften und reizenden Farben die Feier der St. Johannisnacht und die verwegenen Liebesintriguen, die in dieſer Nacht inmitten des allgemeinen Freudentaumels ein freies Feld fanden.

In **El mayor imposible** ſcheint alle Grazie, Feinheit und Anmuth, die nur ein Luſtſpiel ſchmücken kann, vereinigt zu ſein. Die Königin Antonia von Neapel hält in ihren Gärten eine Art von poetiſcher Akademie, in welcher ſie mit den Cavalieren und Damen ihres Hofes allerhand ſpitzfindige Streitfragen erörtert. In dieſem Kreiſe wird einmal die Frage aufgeworfen, welches die „größte Unmöglichkeit“ ſei, und die Königin ſtellt die Behauptung auf: ein Weib zu hüten, ſei das unmöglichſte von allen Dingen. Liſardo, einer ihrer Cavaliere, ſtimmt dieſer Anſicht bei; Roberto aber erhebt heftigen Widerſpruch dagegen und rühmt

ſich, ſeine Schweſter Diana ſo hüten zu wollen, daß es keinem Cavalier gelingen ſolle, je Zutritt zu ihr zu erhalten. Die Königin findet nun ein Intereſſe, dem Roberto an ſeiner eignen Schweſter die Richtigkeit ihrer Anſicht zu beweiſen und fordert den Liſardo, der ohnehin ſchon ein Auge auf Diana geworfen hat, auf, ſeine ganze Schlauheit anzuwenden, um zu zärtlichen Zuſammenkünften mit dieſer zu gelangen. Liſardo geht mit Freuden auf den Plan ein und läßt denſelben durch ſeinen ſchlauen Diener Ramon einleiten. Roberto trifft indeſſen ſeine Anſtalten, um Diana auf's ſtrengſte bewachen zu laſſen; aber dieſe, welche die neuliche Behauptung ihres Bruders vernommen hat und ſich dadurch in ihrem Weiberſtolze verletzt fühlt, geht ſelbſt darauf aus, zu beweiſen, daß es unmöglich ſei, ein Weib zu hüten. Ramon ſchleicht ſich, als Tabuletkrämer verkleidet, bei ihr ein und knüpft durch die Ueberbringung von Liſardo's Bildniß die Liebesintrigue an. Roberto findet das Portrait und iſt außer ſich vor Wuth; aber die ſchlaue Schweſter gibt vor, ihre Zofe habe daſſelbe auf der Straße gefunden, und bald darauf macht auch ſchon Ramon, als öffentlicher Ausrufer, den Verluſt des Bildes bekannt, ſo daß Roberto's Argwohn beſchwichtigt wird. Um den Liebenden beſſer behülflich ſein zu können, fährt Ramon, unter Bewilligung der Königin, mit einem Sechsgeſpann und einer prächtigen Kutſche, welche für ein Geſchenk des Admirals von Caſtilien ausgegeben wird, bei Roberto vor, bei dem er nun als Kutſcher in Dienſte tritt. Eines Abends hat Roberto ein kleines Feſt in ſeinem Garten veranſtaltet, bei dem freilich nur ſeine nächſten Angehörigen zugegen ein dürfen, und während deſſen der liſtige Ramon die

Aufmerkſamkeit des Hausherrn ſo in Anſpruch zu nehmen weiß, daß Liſardo ſich unbemerkt einſchleichen kann; die Liebenden halten im Gebüſche ein Zwiegeſpräch, während Roberto in eifriges Reden mit Ramon vertieft iſt und die Muſikanten das Lied anſtimmen:

Mutter, meine Mutter,
Hüter ſtellſt du mir?
Hüt' ich mich nicht ſelber,
Hilft kein Hüten dir.

Diana verſteckt den Geliebten nun in eine Niſche neben ihrem Zimmer, wo er ſich mehrere Tage lang aufhält, bis er in Gefahr iſt, entdeckt zu werden und entfliehen muß. Zwiſchen den Liebenden iſt unterdeſſen eine neue Liſt verabredet worden, welche das Ganze krönen ſoll. Diana verläßt, von ihrem Bruder unbemerkt, verkleidet und verſchleiert, das Haus, vor welchem Liſardo ſie erwartet. Auf der Straße begegnet ihnen Roberto, welcher die Schweſter nicht erkennt und von Liſardo gebeten wird, die verhüllte Dame, welche von einem Eiferſüchtigen verfolgt werde, bis an ſein (Liſardo's) Haus zu geleiten. Roberto ſteht nicht an, es zu thun, und übergibt ſomit die eigne Schweſter, die er aufs ſtrengſte hatte hüten wollen, demjenigen, der gegen ihn gewettet hat. Die letzte Scene führt uns zur Königin, welche den eben angelangten Alfonſo von Caſtilien, der ſich mit ihr vermählen ſoll, empfängt; da entſteht im Vorzimmer ein Streit zwiſchen den Cavalieren; Roberto hat Liſardo's Liſt entdeckt und verlangt Genugthuung von ihm; aber die Königin legt ſich in's Mittel und beruft ſich auf die Wette, welche habe ausgefochten werden müſſen, worauf denn Roberto, als der Gegner um die Hand ſeiner Schweſter bittet, ſich für zufriedengeſtellt erklärt.

El Acero de Madrid. Beliſa, die eben erwachſene Tochter des alten Prudencio, hat bei'm Beſuchen der Meſſe ein bisher nur auf zärtliche Blicke beſchränktes Liebesverhältniß mit dem jungen Liſardo angeknüpft. Einſt bei'm Heraustreten aus der Kirche wirft ſie ihm ein Billet zu, in welchem ſie ihm einen Plan mittheilt, durch den es möglich werden ſoll, daß ſich Beide häufiger ſehen und ſprechen. Sie will ſich krank ſtellen und Liſardo ſoll für einen Arzt ſorgen, der ihr den Gebrauch des Madrider Stahlwaſſers verſchreibt; bei den Morgenpromenaden, wenn der Brunnen getrunken wird, werde ſich dann leicht Gelegenheit zu zärtlichen Unterhaltungen finden. Liſardo's Diener, Beltran, übernimmt die Rolle des Doctors, die er auf unnachahmliche Art zu ſpielen weiß; die Spaziergänge werden angeſtellt und das Liebesverhältniß hat den beſten Forgang; eine alte Dueña, welche Beliſa beaufſichtigen ſoll und Anfangs ihre Aufſicht mit der größten Strenge ausübt, wird von einem Freunde Liſardo's, Riſelo, durch Geſpräche in Anſpruch genommen, ſo daß die Liebenden unterdeſſen nach Herzensluſt mit einander plaudern können. Die Eiferſucht, welche Riſelo's Geliebte gegen die Dueña empfindet, und verſchiedene Wechſelfälle, die ſtörend in das Glück Liſardo's und Beliſa's eingreifen, begründen nun die weitere Verwicklung der Comödie, welche zu den reizendſten und ergötzlichſten gehört.

La hermosa fea. Der polniſche Fürſt Ricardo hat ſich an den Hof von Lothringen begeben, um ſich um die Hand der Herzogin Eſtela zu bewerben; da er aber erfährt, ſie ſei allen Männern abhold, ſo fürchtet er, gleich ſeinen Vorgängern verſchmäht zu werden, und verbreitet

deshalb, um durch Erregung von Estela's Neugier und Eitelkeit zum Ziel zu gelangen, das Gerücht, er habe sich über ihre Häßlichkeit aufgehalten. Noch ehe er sich der Herzogin vorgestellt hat, gibt er vor, plötzlich, in Folge ihres Anblicks, wieder abgereist zu sein, während er sich unter dem angenommenen Namen Lauro an ihrem Hofe einführt. Dies gibt zu einer sehr interessanten Intrigue Anlaß. Estela, schwer gekränkt, bietet Alles auf, um über den ungalanten Fürsten zu triumphiren, und Lauro weiß geschickt als Vermittler aufzutreten, bis er seiner Sache gewiß ist und seine List enthüllt, wo er denn die bisher unbesiegbare Schöne heimführt.

La boba para los otros y discreta para si. Diana, natürliche Tochter und, in Folge des Testaments, Erbin des Herzogs von Urbino hat mit einer mächtigen Gegenpartei zu kämpfen, welche ihr die Erbschaft streitig macht und eine andere Prinzessin auf den Thron erheben will. Um den Gefahren, welche ihr von dieser Seite drohen, zu entgehen und zugleich den Sieg zu erringen, stellt sie sich wahnsinnig, und sie weiß diese Rolle mit solcher Feinheit und Meisterschaft zu spielen, daß sie alle ihre Gegner bethört, welche sich schon für vollkommen gesichert halten, bis sie die Maske abwirft, sich des Throns bemächtigt, ihre Widersacher verbannt und sich mit ihrem Anhänger Alexander von Medicis vermählt. Der fingirte Wahnsinn Diana's führt Situationen von unvergleichlicher Wirkung herbei.

In **La noche Toledana** ist besonders die äußerst kunstvoll angelegte und sinnreich durchgeführte Verwicklung zu bewundern. Florencio, ein junger Ritter aus Granada, ist wegen eines Zweikampfes entflohen. Seine dort zurück-

gelaſſene Geliebte, Liſena, verfolgt ihn, geräth aber, da ſie ihn lange vergeblich geſucht hat, in eine hülfloſe Lage und wird genöthigt, eine Stelle als Dienſtmädchen in einem Wirthshauſe zu Toledo anzunehmen. In eben dieſem Wirthshauſe langt nach einiger Zeit auch ihr flüchtiger Liebhaber an, aber in Geſellſchaft einer Dame, die er für ſeine Schweſter ausgibt. Dies erregt ſogleich den Argwohn Liſena's und ſie ſucht bei jeder Gelegenheit das vertrauliche Zuſammenſein der Beiden zu unterbrechen. Zu größerer Complication der Handlung wird das ſchöne Dienſtmädchen von mehreren anderen Gäſten des Hauſes mit Liebesbewerbungen beſtürmt, und zugleich trifft ein früherer Liebhaber der vorgeblichen Schweſter Florencio's ein und ſucht ſeinen Nebenbuhler zu verdrängen. Liſena weiß nun auf ſehr geſchickte Weiſe Alle glauben zu machen, daß ſie ihnen an's Ziel ihrer Wünſche verhelfen werde! Sie ſetzt eine Stunde der Nacht feſt, in welcher jeder der verſchiedenen Bewerber eine Zuſammenkunft mit ſeiner Geliebten haben ſoll. Aber Alle werden getäuſcht; der ungetreue Florencio ſieht ſich, ſtatt mit der gewünſchten Dame, mit Liſena verlobt; die angebliche Schweſter Florencio's findet ſich in den Armen Deſſen, den ſie verlaſſen, und die übrigen Bewerber ſehen ſich, jeder auf ſeine Art, gefoppt.

El Secretario de si mismo glänzt durch die ſcharfſinnige Combination des Plans, **La Villana de Getafe** durch die überſtrömende muthwillige Laune nicht minder als durch die Gewandtheit und Klarheit in der Verwebung der mannigfachen Fäden einer complicirten Intrigue. **Los milagros del desprecio** iſt die erſte Bearbeitung des ſpäter auf der ſpaniſchen Bühne noch oft wiederholten Thema's von dem

Siege, den ein Liebender über ein kaltes weibliches Herz dadurch davonträgt, daß er ſelbſt noch größere Kälte fingirt; und das Lope'ſche Stück möchte in ſeiner Natürlichkeit und jugendlichen Friſche alle ſpäteren von ähnlichem Inhalt, denen es in der durchdachten Anordnung der Handlung auch gewiß nicht nachſteht, übertreffen. **El perro del hortelano** zeichnet ſich durch die feinſte, die innerſten Falten des Gemüthes offen legende Seelenmalerei ebenſo, wie durch die Sicherheit und Beſonnenheit aus, die jede Scene charakteriſiren. **La viuda de Valencia** iſt eine wahre Fundgrube heiterer Scherze und komiſcher Situationen, und reißt die Zuſchauer unwiderſtehlich in einen Taumel ausgelaſſener Fröhlichkeit hinein. In **La bella mal mal maridada** und **El maestro de danzar** verkünden die Virtuoſität in der Führung der Handlung, wie die Kraft und Wärme der Darſtellung den vollendeten Meiſter. In allen dieſen Stücken, wie noch in **Al pasar del Arroyo**, **Los amantes sin amor**, **El ausente en su lugar**, **Si no vieran las mugeres**, **Por la puente Juana** bewundere man neben den angedeuteten Vorzügen noch die Kunſt des Dichters, alle Erſcheinungen des Lebens in ein poetiſches Licht zu rücken, ſelbſt dem anſcheinend Geringfügigſten Bedeutſamkeit und Intereſſe zu verleihen und der Scene ein eigenthümliches Gepräge aufzudrücken; man bewundere die ſich überall gleichbleibende Cultur der Darſtellung, die edle und blühende Sprache, den dem Gegenſtande überall entſprechenden, bald leichten und ſpielenden, bald edlen und gehaltenen Styl der Ausführung.

Schließen wir ab, ſo ſind die Luſtſpiele ſpäterer Dichter vielleicht in einzelnen glänzenden Eigenſchaften noch

über die des Lope hinausgegangen; die des Tirso de Molina z. B. in der Fülle des Humors und in dem Farbenschmuck einzelner Situationsgemälde; die des Calderon in der auf's höchste getriebenen künstlichen Berechnung des Plans; die des Moreto in treffenden Sitten- und Charakter-Schilderungen; aber in der Harmonie aller der genannten Vorzüge, in der Vereinigung reicher und reizender Details mit einem wohlgeordneten Bau des Ganzen, in welchem ebenso der Charakteristik wie der Intrigue ihr Recht widerfährt, ist unser Meister unübertroffen geblieben.

Einen besonderen Platz unter den Werken des Lope nehmen noch die Schäferspiele ein. Der Dichter hatte, wie wir wissen, schon in seinen Jugendjahren zwei Stücke dieser Gattung, **El verdadero amante** und **La pastoral de Jacinto**, geschrieben. Unter den wenigen, die seinen späteren Jahren angehören, glänzt **La Arcadia** durch die schöne Klarheit des Styls und durch den Reiz der Natur- und Empfindungsgemälde; das dramatische Interesse aber ist, wie in den italienischen Hirtendramen, die als Vorbilder gedient haben, nur gering.

Auf ein von allem bisher Betrachteten ganz entlegenes Gebiet führen uns die geistlichen Comödien, deren Lope de Vega eine beträchtliche Anzahl hinterlassen hat. Die äußere Veranlassung zum Entstehen der meisten dieser Stücke haben kirchliche Feiern, namentlich die Festtage der Heiligen, gegeben. Es war, wie in früheren Partien dieses Werks erzählt wurde, seit lange spanischer Brauch gewesen, an solchen Tagen die Lebensgeschichten der Heiligen, denen das Fest gewidmet war, darzustellen, und wir haben Notiz von **Comedias de Santos**, die geraume Zeit vor Lope auf

den Bretter erſchienen und ſich ihrerſeits an noch ältere gleichartige, ſich in die Myſterien des Mittelalters verlierende, Aufführungen ſchließen [142]). Um den doppelten Zweck der Erbauung und Unterhaltung des Volkes zu erreichen, glaubten die Verfaſſer ſolcher Dramen einmal auf treue Wiedergabe der überlieferten Legende mit allen ihren wohlbekannten Zügen, und dann auf Ergötzung des Auges durch ſichtbar vorgehende Wunder Bedacht nehmen zu müſſen. Komiſche Partien neben den zur Andacht anregenden durften auch nicht fehlen. An die Arbeiten ſeiner Vorgänger in dieſem Fach nun ſchloß ſich Lope an; er ſuchte die Gattung durch dichteriſchen Schmuck und durch eingewebte Züge einer kühnen Poeſie in den Details zu veredlen; aber er konnte das Generiſche derſelben, das durch die Natur des Stoffes und durch die Forderungen des Publicums einmal feſtgeſtellt war, nicht verändern; er war durch das Begehren des Volkes und durch eigne Achtung für das Ganze ſowohl als für das Einzelne der jedesmal zu bearbeitenden Legende gezwungen, möglichſt alle Facta und Anekdoten aus dem Leben des Heiligen, den er zum Helden gewählt hatte, in ſein Drama zu verweben. Man muß dies wohl im Auge behalten, um ſeine hierher gehörigen Schauſpiele begreifen zu können. Denn nur durch dieſe Prämiſſe wird erklärlich, wie derſelbe Dichter, der ſonſt eine ſo durchdringende Kenntniß von dem Weſen und den Erforderniſſen einer dramatiſchen Compoſition gezeigt hat, dieſe Erforderniſſe hier ſo ganz außer Acht laſſen kann, als wenn er ein Anfänger in der Kunſt wäre. Man muß ſich aber zugleich, um das richtige Or-

[142]) Siehe Band I. S. 242 und 372.

gan für die Auffassung dieser Stücke zu gewinnen, möglichst in die geistige Stimmung versetzen, mit welcher sie von ihrem Publicum aufgenommen wurden; man muß sich erinnern, in wie mannichfachen Verzweigungen die Religion das ganze Leben der Spanier durchzog, wie die Kirche von dem Streben ausging, dem Volke alle Dogmen in Bild und Wort zu vergegenwärtigen. Man muß eine, jetzt fast untergegangene Welt des Glaubens wieder ins Leben rufen und nicht übersehen, wie die rastlos arbeitende Einbildungskraft des Mittelalters, die in Spanien noch bis weit in die neue Zeit hineinlebte, nicht nur die biblischen Stoffe vielfach ausgeschmückt und umgewandelt, sondern auch in den Legenden ein neues Reich bunter Gestalten und Bilder geschaffen hatte. Man muß das große Gebiet der Allegorie und Symbolik kennen, in das sich die damalige Zeit mit besonderer Neigung vertieft hatte, und zugleich bedenken, wie alle diese Vorstellungen eine religiöse Autorität ausübten. Unter diesem Gesichtspunkt wird das Wesen von Lope's geistlichen Comödien verständlicher; aber einige derselben bleiben dessenunerachtet von so wunderlicher Beschaffenheit, schweifen so ganz in's Ungeheure und Abenteuerliche hinüber, daß auch die liberalste Kritik in ihnen nur die Kühnheit einzelner Conceptionen, den poetischen Glanz einzelner Scenen bewundern kann.

Viele der dramatisirten Lebensgeschichten der Heiligen bieten gar keine Einheit der Handlung dar, und die Verwilderung der Composition erreicht in der bunten Vermischung verschiedenartiger Elemente, des Religiösen und Profanen, des Buchstäblichen und Allegorischen, des Ernsten und Burlesken den äußersten Grad. Spitzfindige theologische und scho-

laſtiſche Diskuſſionen ſtellen ſich dicht neben profane Liebesſcenen; Engel und Teufel, das Chriſtkind und die Jungfrau Maria, Heilige und ſymboliſche Figuren treiben ſich neben Königen, Bauern, Studenten und Spaßmachern auf den Brettern umher. Anachronismen und Verletzungen des Coſtums kommen hundertfach vor. Es ſcheint, als ſollten alle Unwahrſcheinlichkeiten und Incongruenzen der Dichtung durch den Glauben gerettet werden. Was ganz beſonders befremdet, iſt auch die grobe Aeußerlichkeit, in der die Religion aufgefaßt wird; die Transcendenz des Ueberſinnlichen iſt gänzlich vernichtet, und nur noch die äußere Erſcheinung geblieben; Viſionen und Wunderbegebenheiten füllen dieſe Stücke oft vom Anfang bis zum Ende, und nach wahrer Andacht und Erhebung des Gemüths, nach Tiefe der Seelenſchilderungen ſucht man vergebens.

Von auffallender Monſtroſität iſt namentlich die Comödie **El Cardinal de Belen**, oder der heilige Hieronymus. Da treten außer dem Heiligen, der dem Stück den Namen gibt und der im erſten Akt ein zwanzigjähriger Jüngling iſt, im letzten als neunundneunzigjähriger Greis ſtirbt, noch St. Gregor von Nazianz, St. Auguſtin und St. Damaſus, der Kaiſer Julian, die heiligen drei Könige, der Erzengel Rafael, der Teufel, ein Löwe und ein Eſel auf; und als ſei dies des Disparaten noch nicht genug, figuriren die Welt, Rom und Spanien noch außerdem in dem Perſonal. Im erſten Akt wird St. Hieronymus auf der Bühne von Engeln gegeißelt. Im zweiten erſcheint der heilige Damaſus in pomphaftem Aufzuge, von Biſchöfen und Cardinälen umgeben; dann kommt eine Scene, wo Geiſtliche, vermummt und bewaffnet, in den Straßen von Rom auf nächt-

liche Abenteuer ausgehen; am Schluß steigt der heilige Mercurius vom Himmel herab und tödtet den apostatischen Julian mit einem Lanzenstoß. Im dritten Akt kündigt der Erzengel Raphael dem Teufel die Gründung des Hieronymiten-Ordens an; dieser schäumt vor Wuth, muß aber am Ende versprechen, nie ein Haus zu betreten, in dem sich ein Bild des Heiligen befindet. Der Schauplatz wechselt zwischen Constantinopel, Jerusalem, Rom, Persien und Bethlehem.

Nicht minder wunderlich ist **El Serafin humano**, in welchem Stück sich die Geschichten mehrerer Heiligen, der heil. Clara, des heil. Domenicus und des heil. Franz von Assisi kreuzen; die entzückten Visionen des Letzteren werden auf der Bühne vorgeführt.

Gleichen Seltsamkeiten begegnet man in der Comödie **San Nicolas de Tolentino**. Hier haben wir, unter vielen anderen, folgende Scenen: Eine Gesellschaft von Studenten, die sich in scholastischen Disputationen üben und unter denen sich der künftige Heilige und der Teufel befinden. Man erblickt Gott den Vater zu Gericht sitzend und sich mit der Gerechtigkeit und Barmherzigkeit unterhaltend. Der Heilige fliegt in die Lüfte empor, wo er der heil. Jungfrau und dem heil. Augustin begegnet. Zwei Cardinäle zeigen dem andächtigen Volke das Schweißtuch der heil. Veronica. St. Nicolaus flickt sein Ordenskleid, wobei unsichtbar die Engel musiciren. Seelen im Fegfeuer werden sichtbar. Der Teufel erscheint mit einem Gefolge von Löwen, Schlangen und anderen Bestien, und wird in burlesker Art von einem Klosterbruder davongejagt. Am Schlusse schwebt der Heilige im Sternengewande vom Himmel herab, holt die

Seelen seiner Eltern aus dem Fegfeuer und kehrt Hand in Hand mit ihnen in den Himmel zurück. Zwischen das Ganze sind dann noch Liebesintriguen, Soldatenscenen u. s. w. eingeflochten.

Auch auf dem Gebiete des Excentrischen und Abenteuerlichen bewegt sich die Comödie **El animal profeta** oder das Leben des St. Julian; aber hier ist wenigstens mehr Zusammenhang und Fortschritt in der Handlung. Der Inhalt ist in der Kürze folgender: Julian, der einzige und geliebte Sohn seiner Eltern, verwundet auf der Jagd einen Hirsch, der zusammenstürzend mit menschlicher Stimme zu ihm spricht: „Es ist nicht viel, daß Du mich tödtest, da Du einst noch Deine Eltern umbringen wirst." Der Jüngling, von diesen Worten getroffen und sie für eine Prophezeihung nehmend, beschließt, seine Heimath zu verlassen und sich in ferne Länder zu begeben, damit er seine Eltern nie wiedersehe und ihm jede Gelegenheit benommen sei, die schreckliche That zu vollbringeu, Im zweiten Akt finden wir Julian in der Nähe von Ferrara mit Laurencia, einer Nichte des Herzogs, vermählt, die er aus den Händen von Räubern befreit und als Lohn dafür zur Gattin erhalten hat. Die Fürstin ist früher von Federico, einem Bruder des Herzogs, geliebt worden, den sie jedoch zurückgewiesen hat. Bald nach der Hochzeit bemerkt Julian, daß der alte Liebhaber seine Bewerbungen fortsetzt, stellt ihn zur Rede und fordert ihn zum Zweikampf. Der Prinz nimmt die Herausforderung scheinbar an, faßt aber den Entschluß, die zum Duell festgesetzte Stunde zu benutzen, um die Gattin des Gegners gewaltsam zu entführen. Julian wird von dieser List unterrichtet und begibt sich daher,

um ſeine Ehre zu vertheidigen, ſtatt zum Ort des Zweikampfes, in das Gemach der Gattin. Es iſt Nacht; er tritt in den Alkoven und ſieht auf dem Lager einen Mann und eine Frau ruhen; von wüthender Eiferſucht erfüllt, zieht er ſeinen Dolch und durchbohrt das Paar. Wie er das Zimmer verlaſſen will, tritt ihm Laurencia entgegen. Er fragt: „Wer ſind denn die Beiden in Deinem Bette?“ und erhält zur Antwort: „Es ſind Deine Eltern, die mich vorhin durch ihre Ankunft überraſcht haben, und denen ich mein Bett einräumen mußte, weil gerade kein anderes vorhanden war.“ So iſt die unheilvolle Weiſſagung erfüllt. In demſelben Augenblick tritt der Bruder des Herzogs auf, um ſeinen Anſchlag auszuführen. Julian, ſchon außer ſich, ſtößt ihn nieder und entflieht mit ſeiner Frau, in der Abſicht, nach Rom zu gehen um vom Papſt Abſolution für ſein Verbrechen zu erhalten. Im dritten Akt treffen wir die beiden Ehegatten in Calabrien, wo ſie ein Hospital für Arme gegründet haben und ſich, Buße thuend, Werken der Barmherzigkeit widmen. Unter den Vielen, die ihre Mildthätigkeit in Anſpruch nehmen, erſcheint auch der Teufel in Geſtalt eines Armen und läßt ſich in das Hospital aufnehmen; er hat dieſe Liſt erſonnen, um den reuigen Julian irre zu machen und ihn zu überreden, daß ſeine Sünde nie Vergebung finden könne, weil ſeine Eltern unbußfertig geſtorben ſeien. Wirklich läßt er ihm zur Bekräftigung hiervon die Seelen der Gemordeten, von hölliſchen Flammen umgeben, erſcheinen. Schon beginnt Julian im Glauben zu wanken, aber da erſcheint ihm Chriſtus, zerſtört das Blendwerk der Hölle und offenbart ihm, daß er eben im Begriff ſei, ſeine Eltern aus dem Fegfeuer zu er-

lösen, deren verklärte Seelen man denn auch gen Himmel schweben sieht. Nun glaubt der Held, auf Gottes Gnade bauen zu können und beschließt, auch den Rest seines Lebens der Andacht und frommen Uebungen zu weihen.

Nicht bloß für die Tage der Heiligen, sondern auch für andere Feste schrieb Lope geistliche Comödien, **El nacimiento de Christo** z. B. für Weihnachten, **La limpieza no manchada** für eine Feier, welche die Universität Salamanca zu Ehren der unbefleckten Empfängniß veranstaltete. In letzterem Stück treten die Betrachtung, der Zweifel, König David, der Prophet Jeremias, das Menschengeschlecht, Spanien, Deutschland, Indien, Aethiopien, die Universität Salamanca, Studenten, Hirten, Tänzer und Musikanten auf. Die Fama ruft alle Völker der Erde herbei, die unbefleckte Empfängniß zu feiern; Deutschland disputirt sich mit der Sünde herum, die Betrachtung mit dem Zweifel; dazwischen reißen die Studenten und der Gracioso Witze über den Gegenstand der Feier; Aethiopien und Indien treten mit Gefolge auf und singen Nationallieder zu Ehren der h. Jungfrau u. s. w.

La Creacion del Mundo y primera Culpa del hombre ist eine Dramatisirung der ersten Capitel der Genesis, die zwar eine eigentlich dramatische Gliederung, ein Centrum der poetischen Darstellung vermissen läßt, aber die mächtige, auch die gewagtesten Flüge nicht scheuende, Phantasie des Autors so wie seine Kunst im Pittoresken in glänzendem Lichte zeigt.

Ganz vorzügliche Aufmerksamkeit verdient **La fianza satisfecha.** Auch hier schweift die dichterische Einbildungskraft freilich in Extreme aus; des Phantastischen und ganz

Abenteuerlichen begegnet uns nicht wenig; aber dieſe Extravagauzen ſind durch ſo viele Züge der kühnſten Poeſie geadelt, daß man hier dem Genie des Dichters auch in ſeinen Verirrungen huldigen muß. Folgendes iſt ein ſummariſcher Abriß der Handlung. Die erſten Scenen ſchildern die Ausſchweifungen des Leonido, eines jungen Wüſtlings aus Palermo, der recht abſichtlich und mit Behagen am Böſen alle Laſter erſchöpfen zu wollen ſcheint. Es iſt bemerkenswerth, daß die ſpaniſchen Dramatiker, wie hier Lope, wenn ſie den Sieg des Glaubens und der göttlichen Gnade über die Sünde feiern wollen, die letztere immer mit den grellſten Farben ausmalen; ſo Tirſo de Molina im **Condenado por Desconfiado**, Calderon in der Andacht zum Kreuz und im Fegfeuer des heil. Patricius. Unſer Leonido hat, wenn er gemahnt wird, des Himmels zu gedenken und ſich zu beſſern, immer die Antwort bereit: „Ei, Chriſtus hat ja unſere Schuld auf ſich genommen, alſo kann ich getroſt ſündigen.“ Seine Verworfenheit geht ſo weit, daß er ſeinem alten Vater, der ihm Vorwürfe macht, einen Backenſtreich gibt und ein Attentat auf ſeine Schweſter macht, von deren Gatten er dann zum Zweikampf gefordert wird. Er wartet eben an dem verabredeten Platze auf ſeinen Gegner, als er von einer Schaar von Mohren überfallen wird. Der König von Tunis nämlich hat eine Landung in Sicilien gemacht, um ſeiner Geliebten auf deren Wunſch einen ſicilianiſchen Sclaven heimzubringen. Leonido überwältigt die Angreifenden, macht aber bald gute Bekanntſchaft mit ihnen, beſchließt, ſie nach Tunis zu begleiten und verläugnet, um ſeinen Frevel auf's äußerſte zu treiben, den chriſtlichen Glauben. Im zweiten

Akt ſehen wir ihn am Hofe von Tunis zu hohem Anſehn emporſteigen; aber ſein Uebermuth hat ihm viele Feinde zugezogen und bringt ihn auch mit dem König in Zwieſpalt. Inzwiſchen hat ein anderer Mohrenſchwarm einen Zug nach Sicilien gemacht, von dem er unter mehreren Gefangenen auch den Vater und die Schweſter Leonido's heimbringt. An dieſen läßt der Renegat ſeine ganze Wuth aus; er blendet den Vater und droht ihm ſogar mit dem Tode. Es bricht jedoch zwiſchen ihm, der eine anſehnliche Partei um ſich geſammelt hat, und dem Könige ein Kampf aus; Leonido wird beſiegt und muß entfliehen. Er verbirgt ſich, um ſeinen Verfolgern zu entgehen, aber noch Rache brütend, in einer menſchenleeren Wildniß. Hier begegnet ihm ein junger Schäferknabe, der fromme und rührende Lieder ſingt. Dieſer Knabe iſt Chriſtus, der gute Hirt, der ſeine verlorenen Schafe ſucht. Die Scenen nun, in denen dieſer auftritt und das ſtarre Herz des Sünders zu erweichen ſucht, ſind ſo ganz im Geiſte der zarteſten Religioſität ausgeführt, von ſolcher ſeelenvollen Tiefe und Innigkeit des Gefühls beſeelt, und vereinigen ſich mit dem Schrecklichen der ſie umgebenden Auftritte zu ſo wunderbarem poetiſchem Effekt, daß ihnen im ganzen Gebiete der Dichtkunſt vielleicht nur Weniges gleich zu ſtellen iſt. Schon beginnt eine leiſe Stimme in Leonido's Innern dem göttlichen Rufe zu antworten; da ſpricht der Hirt: „Du haſt auf mein Verſprechen gebaut, daß ich Deine Schuld auf mich nehmen wolle; ſieh, wie treu ich Dir Wort gehalten und was ich für Dich erduldet habe!“ — Leonido öffnet die Hirtentaſche, die der Knabe ihm gereicht hat, und findet darin die Dornenkrone, die Lanze und die Nägel;

als er von der Betrachtung derſelben wieder aufblickt, ſieht er, ſtatt des Hirten, Chriſtus am Kreuze hängend vor ſich, und vernimmt die Worte: „So hab' ich mich für Dich verbürgt; aber jetzt iſt die Zeit gekommen, wo Du Deine Schuld abtragen mußt!“ Der Sünder ſtürzt ſinnberaubt zu Boden und als er aus der Betäubung erwacht, iſt er nicht mehr derſelbe wie zuvor; Turban und Kaftan von ſich werfend, hüllt er ſich in ein härenes Bußgewand, fleht in reuigem Gebet die Gnade Gottes an und ſehnt ſich nur nach Sühnung ſeines ſündenreichen Lebens. Da nahen ſeine Verfolger; er liefert ſich, ohne Widerſtand zu leiſten, in ihre Hände, bekennt laut, daß er zum chriſtlichen Glauben zurückgekehrt ſei, und heißt den Märtyrertod, mit dem ſie ihn bedrohen, willkommen. Nach Tunis zurückgeführt, bittet er den Vater und die Schweſter mit Reuethränen um Vergebung, und am Schluſſe ſieht man ihn, die Dornenkrone auf dem Haupt, freudig den Tod am Kreuze erleiden. Zugleich erhält ſein Vater durch ein Wunder das Geſicht wieder, und iſt mit ſchmerzlicher Freude Zeuge der letzten Momente des Sohnes.

Zu den merkwürdigſten Dramen Lope's gehört ferner **El niño inocente de la Guardia**, ein Stück, das zwar durch den fanatiſchen Haß gegen Andersglaubende, den es in jeder Zeile athmet, einen peinlichen Eindruck hervorbringt und auch als dramatiſches Ganze nicht befriedigt, aber voll hoher poetiſcher Schönheiten und reizend ſchwärmeriſcher Züge iſt, die einen wunderbaren Zauber über das Ganze ausbreiten. Im Beginne ſehen wir die Königin Iſabelle, wie ſie durch eine Erſcheinung des heiligen Domenikus aufgefordert wird, Spanien von den Feinden des katholiſchen

Glaubens zu reinigen. Die folgenden Scenen ſchildern die beginnende Verfolgung der Juden und die getroffenen Maßregeln zu deren gänzlicher Vertreibung aus Spanien. Wir werden in eine ihrer Verſammlungen geführt, wo ſie Racheplane gegen die Chriſten ſchmieden; einer unter ihnen verſpricht, ein Zaubermittel zu bereiten, welches Tod und Verderben über ihre Feinde bringen ſoll; aber er bedarf dazu das Herz eines Chriſtenkindes, das vor allen durch Frömmigkeit ausgezeichnet iſt, weshalb ſich Mehrere aus der Geſellſchaft aufmachen, um ein ſolches Kind zu ſuchen und zu rauben. In den nächſten Scenen wird die Feier des Himmelfahrtfeſtes geſchildert, die mit großem Pompe begangen wird. Juannico, ein Knabe von engelgleicher Schönheit und Frömmigkeit, iſt mit ſeinen Eltern ausgegangen, um die Proceſſion zu ſehen; als die Fahne vorübergetragen wird, auf welcher Maria in ihrer Glorie, von Engeln umgeben, dargeſtellt iſt, ruft er aus: „O wär' ich einer von den Engeln, welche die ſchöne Jungfrau umgeben!“ Er eilt anbetend dem Bilde nach, verliert ſich in dem Gedränge und wird von den Juden geraubt. Die troſtloſe Mutter bemerkt mit Schrecken den Verluſt des Kindes und ſucht es überall vergebens; ſie tritt verzweiflungsvoll in eine Kirche und läßt, nach einem ſpaniſchen Brauche von einem Blinden das „Gebet vom verlornen Kinde“ herſagen; kaum aber hat dieſer geendigt, ſo erſchallt im Hintergrunde der Kirche eine Stimme, welche ſingt: „Wer verloren hat, der tröſte ſich; denn was man auf Erden verliert, das findet man im Himmel wieder!“ — Den Reſt des Stückes nimmt nun das Märtyrthum des unglücklichen Knaben ein. Die Juden, um ihre ganze Rache zu ſättigen, beſchließen

ihn unter denſelben Martern hinzurichten, wie Chriſtus, und der letzte Akt führt uns die ganze Reihe von Leiden vor, welche auf den armen Juanico gehäuft werden; die Geißelung, die Dornenkrönung und endliche Kreuzigung, die himmliſche Geduld und Ergebung des Knaben, deſſen Seele zuletzt von Engeln in den Himmel getragen wird, und dazwiſchen die Orgien und Freudengeſänge der Juden — dies Alles bildet ein wunderbares und tief ergreifendes Gemälde, von dem man nicht weiß, ob man es wegen ſeiner hohen dichteriſchen Schönheit bewundern, oder wegen ſeiner Wildheit und Seltſamkeit tadeln ſoll.

Von den geiſtlichen Comödien Lope's wenden wir uns zu den Autos. Wie ſich dieſe von jenen unterſcheiden und in welche Gattungen ſie zerfallen, iſt ſchon oben klar geworden; ihre innere Beſchaffenheit kommt aber erſt jetzt zur Sprache. Wir haben es zunächſt mit den zur Feier des Frohnleichnamsfeſtes beſtimmten, oder den **Autos sacramentales** zu thun. Da hier allegoriſche Figuren, denen man in den Comödien nur ausnahmsweiſe begegnet, die Hauptrolle ſpielen, ſo lenkt ſich unſere Betrachtung zunächſt auf dieſe und auf die Zuläſſigkeit poetiſcher Perſonificationen im Drama überhaupt. Hiſtoriſch iſt erſtlich zu bemerken, daß die Phantaſie der Spanier von Alters her, ſeit den Dichtungen des Villena, des Marquis von Santillana und des Juan de Mena, mit allegoriſchen Geſtalten innig befreundet war; daß ſolche Figuren ſich ſchon in die anfänglichen Verſuche des ſpaniſchen Drama's eingeſchlichen und ſich ſpäter (wie aus den Autos des Gil Vicente klar wird) namentlich in den geiſtlichen Schauſtücken heimiſch gemacht hatten. Als Lope de Vega dieſe Gattung

von Schauſpielen literariſch auszubilden unternahm, bemächtigte er ſich der ihm überlieferten Elemente, und nahm daher auch die Allegorie in ſeine Autos hinüber; aber er that dies, indem er ſie auf eine ungleich höhere Stufe der poetiſchen Ausbildung erhob. Iſt jedoch die gothiſche und rohe Erfindung, das, was Erſcheinung des innern Seelenlebens ſein ſollte, zu äußerer Anſchauung zu bringen, überhaupt einer höheren Ausbildung werth und fähig? Müſſen nicht Schauſpiele, in denen Affecte, Symbole, Denkbeſtimmungen und unbelebte Gegenſtände aller Art als redend und handelnd vorgeführt werden, wenn auch mit allem Zauber der Dichtkunſt umkleidet, doch ihrem Weſen nach verfehlte Productionen ſein? Manche Aeſthetiker werden dieſe Frage unbedingt bejahen und die ſpaniſchen Autos mit den unförmlichen Productionen einer erſt beginnenden Kunſt, den Moralitäten, in eine Kategorie werfen. Auch hat ſich die Anſicht von der Unzuläſſigkeit von Begriffsperſonificationen im Drama ſo allgemeinen Eingang verſchafft, daß faſt alle neueren Schauſpieldichter ſich derſelben enthalten haben. Indeſſen drängt ſich dem Vorurtheilsfreien unwiderſtehlich eine Gegenbemerkung auf. Der bildenden Kunſt iſt bei den Alten wie bei den Neueren das Recht zugeſtanden worden, Idealweſen und allegoriſche Figuren darzuſtellen, und Sculptur wie Malerei haben ſich wetteifernd dieſes Rechtes bedient; man denke nur an die Niken und Areten der Griechen, die **Virtus**, **Concordia**, **Spes** der Römer, die Tugenden des Bandinelli, die himmliſche und irdiſche Liebe des Tizian, die Venezia des Paul Veroneſe. Niemand hat hieran Anſtoß genommen, oder wird die zahlreichen trefflichen Bildwerke der Art aus dem Ge-

biete der Kunſt verweiſen wollen. Und wie nun? Das Drama, das ſo unendlich viel mehr Mittel beſitzt, das Ueberſinnliche der Faſſungskraft näher zu rücken, es ſich über ſeine Weſenheit und alle ſeine Beziehungen ausſprechen zu laſſen, ſollte dergleichen Geſtalten ganz von ſich ausſchließen? Es ſollte dem Unbelebten nicht Leben und Sprache leihen dürfen? Es ſollte die Kämpfe, die im Innern der Menſchenbruſt vorgehen, nie verkörpert in's Leben treten laſſen und zur Verſtärkung des tragiſchen Pathos benutzen können? Es ſollte durch Perſonification der fliegenden Launen des menſchlichen Geiſtes nicht komiſche Effecte zu erzielen vermögen? — Gewiß wird die Antwort auf dieſe Fragen nicht ſchlechthin verneinend ausfallen können.

Aber freilich tritt bei den Autos noch ein ganz anderer Fall ein. Wir haben es hier nicht etwa bloß mit einzelnen poetiſchen Perſonificationen zu thun; wir ſehen uns gänzlich auf den Boden der Allegorie verſetzt, ſtehen unter lauter abſtracten und begriffsartigen Figuren, und ſehen auch die hiſtoriſchen, die hier und da begegnen, in eine allegoriſche Bedeutung hinübergezogen. Wir ſind alſo ganz und gar aus dem Kreiſe des menſchlichen Daſeins herausgerückt, befinden uns ganz und gar in den luftigſten Regionen der Abſtraction, im Reich des Ueberſinnlichen, in dem ſich die Einbildungskraft nur mit höchſter Anſtrengung zu erhalten vermag. Das ganze Perſonal beſteht aus Geſtalten, an deren individuelle Exiſtenz und Wirklichkeit Niemand glaubt, aus Zwittergeſchöpfen des abſtrahirenden Verſtandes und der ſich in die Regionen des Metaphyſiſchen verlierenden Phantaſie. Die menſchlichen Affecte und Eigenſchaften ſind hier nicht etwa ſo gefaßt, daß ſie, nur momentan aus dem

Innern hervortretend, dieſen oder jenen pſychiſchen Zuſtand verſinnlichen, ſondern es wird eine eigne, mit verkörperten Allgemeinbegriffen bevölkerte und über die irdiſche hinausgerückte, Welt erſchaffen. Gewiß, der Dichter, der hier nicht die vollendetſte Meiſterſchaft beſitzt, wird in Gefahr kommen, Monſtröſes hervorzubringen. Seine Phantaſie wird entweder nur dunkle und unklare Gebilde erſchaffen, oder ſie wird in den eiskalten Höhen der Verſtandesabſtraction erſtarren. Er wird ſich entweder in unklare und nebelhafte Vorſtellungen verlieren, deren eine in die andere verſchwimmt, oder in das Kalte und Trockene gerathen, wo die Allegorie einem Buchſtabenräthſel gleicht.

An dieſen Klippen ſind denn auch — das darf nicht verhehlt werden — die Verfaſſer der Autos oft geſcheitert. Weder Lope noch Calderon haben den mit dem Weſen dieſer Dichtungsgattung verwachſenen Streit zwiſchen dem verſtändigen und dem poetiſchen Elemente gänzlich auszugleichen vermocht. Ihre Kräfte ſind an dem beſtändigen Ringen, das Unbegreifliche der Faſſungskraft näher zu rücken, den aus Verſtandesoperationen hervorgewachſenen Weſen wirkliches Leben einzuhauchen, nur allzu häufig ermattet. Sie haben die beiden bezeichneten Irrwege nicht ganz vermeiden können, und ſind bald in das Dunkle und Ueberſchwängliche, wo an wahre Anſchaulichkeit nicht zu denken iſt und jede Beſtimmtheit verſchwindet, bald in die ſtarre und buchſtäbliche Allegorie verfallen, mit der ſich keine Dichtung mehr verträgt.

Eine weitere Schwierigkeit, mit der die Dichter zu kämpfen hatten, war, die ſcholaſtiſche Theologie, die hergebrachter Maßen die Grundlage der Autos bildete, mit

der Poeſie in Einklang zu bringen. Nicht immer haben ſelbſt die vorzüglichſten Autoren dieſes Faches beide heterogene Beſtandtheile ſo zu verſchmelzen gewußt, daß die Metaphyſik ſich verkörpert und in der Handlung des Drama's aufgeht. Sie haben vielmehr, um ihre Intentionen deutlich zu machen, häufig ihre Zuflucht zu breiten Auseinanderſetzungen genommen. So ſtoßen wir denn hier auf ellenlange Vorträge, in denen die chriſtliche Dogmatik mit der ganzen Subtilität ſcholaſtiſcher Afterweisheit vorgetragen wird, auf weitläufige Expectorationen dieſes oder jenes allegoriſchen Weſens über ſeine Natur und Bedeutung, auf Hin- und Widerreden über die ſubtilſten Fragen der Gottesgelehrheit; — Uebelſtände, die ein Drama auch bei den größten ſonſtigen Vorzügen entſtellen müſſen.

Indem wie dieſe Bemerkungen machen, wollen wir nur der unbedingten Bewunderung der Autos entgegentreten, die hier und da laut geworden iſt. Wir ſind dagegen weit entfernt, ſie zu verwerfen. Denn die Frohnleichnamsſpiele der Spanier gehören mit allen ihren Fehlern zu den außerordentlichſten Werken der Poeſie; und die Gebrechen, welche das Weſen der Gattung, wenn auch nicht nothwendig mit ſich brachte, ſo doch ſehr nahe legte, ſind von den beſſeren Dichter zwar nicht durchgängig, aber doch in ihren beſſeren Stücken mit einem ungemeinen Aufwande von Kunſt vermieden worden. In dieſen Autos begegnen wir dann einer Fülle von ächt allegoriſchen Geſtalten, die nicht bloß Repräſentanten von Begriffen ſind, ſondern gleichſam wieder zu Individualitäten werden und uns für ihr Sein und Handeln, ihr Denken und Wollen auf's lebhafteſte intereſſiren; und die Metaphyſik wird, ohne ſich

ſelbſtſtändig und auf Koſten der Poeſie geltend zu machen, durch die Handlung ſelbſt zu poetiſcher Intuition gebracht. Die ſchöpferiſche Kraft, die ſich in dieſen Dichtungen offenbart, muß Staunen erregen; und ſelbſt manche von den Autos, die mit dieſem oder jenen der eben gerügten Mängel behaftet ſind, verdienen in vieler Hinſicht noch Bewunderung. Nur die mächtigſte Phantaſie konnte ſcharf definirten abſtracten Denkbeſtimmungen Leben und Seele einhauchen, nur das höchſte dichteriſche Geſtaltungsvermögen dem Ueberſinnlichen Form und plaſtiſche Rundung geben, nur die größte Beſonnenheit ſich in den Regionen des Metaphyſiſchen und rein Geiſtigen erhalten ohne zu ſtürzen, und nur das entſchiedenſte Talent für das Drama auch auf dieſem Gebiet und mit dieſem Perſonal ſo viel dramaſches Leben und Interreſſe hervorrufen, wie wir dies Alles hier vielfach erfüllt ſehen.

Wer zuerſt in den Zauberkreis dieſer Dichtungen eintritt, der fühlt ſich von einem fremden Geiſte angeweht und erblickt einen anderen Himmel, der ſich über eine andere Welt ausſpannt. Es iſt als ob dämoniſche Mächte uns in finſteren Sturme davontrügen; Schwindelerregende Tiefen des Denkens thun ſich auf, wunderbar-räthſelhafte Geſtalten entſteigen der Finſterniß, und die dunkelrothe Flamme der Myſtik leuchtet in den geheimnißvollen Born hinein, aus dem alle Dinge entſpringen. Aber die Nebel zertheilen ſich und man ſieht ſich über die Schranken des Irdiſchen hinaus, jenſeits von Raum und Zeit, in das Reich des Unermeßlichen und Ewigen geriſſen. Hier verſtummen alle Mißtöne; bis hierher ſteigen die Stimmen der Menſchenwelt nur wie feierliche Hymnen, von Orgelklängen getragen, empor. Ein rieſiger Dom von

geiſtiger Architektur nimmt uns auf, in deſſen Ehrfurcht-gebietenden Hallen kein profaner Ton laut zu werden wagt; auf dem Altar thront, von magiſchem Licht umfloſſen, das Myſterium der Dreieinigkeit; ein Strahlenglanz, wie ihn irdiſche Sinne kaum zu ertragen vermögen, dringt hervor und umleuchtet die gewaltigen Säulenhallen mit einer wunderbaren Glorie. Hier ſind alle Weſen in die Anſchauung des Ewigen verſenkt und blicken ſtaunend in die unergründlichen Tiefen der göttlichen Liebe. Die ganze Schöpfung ſtimmt in einen Jubelchor zur Verherrlichung des Urquells alles Lebens zuſammen; ſelbſt das Weſenloſe redet und empfindet; das Todte gewinnt Sprache und den lebendigen Ausdruck des Gedankens; die Geſtirne und Elemente, die Steine und Pflanzen zeigen Seele und Selbſtbewußtſein; die verborgenſten Gedanken und Gefühle der Menſchen ſpringen an's Licht; Himmel und Erde ſtrahlen in ſymboliſcher Verklärung.

Auch abgeſehen von dem tiefen inneren Gehalt dieſer Dichtungen, muß der Glanz in der Ausführung des Einzelnen entzücken. Vielleicht in keinem ihrer anderen Werke haben die ſpaniſchen Dichter den poetiſchen Reichthum, über den ſie, wie ſonſt Niemand, zu gebieten hatten, ſo concentrirt, wie hier. Es iſt ein Farbenſchmelz, ein Blüthenduft und ein Zauber des entzückendſten Wohllauts, der alle Sinne berauſcht.

Der geiſtige Mittelpunkt, um den ſich die **Autos sacramentales** bewegen, iſt, wie kaum wiederholt zu werden braucht, die Verherrlichung der Transſubſtantiation. Dieſer Zweck wird nun auf vielfach verſchiedene Weiſe, durch die mannichfaltigſten Zuſammenſtellungen und Vergleichungen

erreicht, und der Reichthum der Erfindung, mit dem die Dichter die Einförmigkeit zu vermeiden und daſſelbe Thema in immer neuen Weiſen zu variiren gewußt haben, verdient Bewunderung.

Von gleich großer Mannichfaltigkeit, wie die Combinationen der Handlung, ſind die allegoriſchen Figuren der Autos. Wir haben hier bald menſchliche Verhältniſſe, Seelenzuſtände, Tugenden und Laſter, bald die Eigenſchaften Gottes, bald die Symbole der Kirche perſonificirt; dann die Elemente, die Naturproducte, die Länder und Völker der Erde, die verſchiedenen Religionen u. ſ. w. Man ging bisweilen ſo weit, die chriſtlichen Religionsideen in das Gewand der griechiſchen Mythologie zu kleiden, ſo daß dann die Allegorie doppelt wird, wie z. B. in Calderon's „Amor und Pſyche" Amor Chriſtus und Pſyche den Glauben bedeutet. Die hiſtoriſchen Perſonen, die hier und da vorkommen, erhalten auch faſt immer eine über ihre nächſte Erſcheinung hinausgehende Bedeutung, und werden mithin gleichfalls allegoriſch.

Es wird angemeſſen ſein, hier durch ein Verzeichniß der am häufigſten wiederkehrenden Figuren einen allgemeinen Begriff von dem Perſonal der Frohnleichnams-Spiele zu geben.

Der ewige Vater, der himmliſche König, der göttliche Fürſt.

Die Allmacht.

Die Weisheit.

Die göttliche Liebe.

Die Gnade.

Die Gerechtigkeit.

Die Barmherzigkeit.

Chriſtus, in verſchiednen Geſtalten, z. B. als guter Hirt, als Kreuzritter u. ſ. w.

Der Bräutigam, d. i. Chriſtus, der nach dem Hohenliede um ſeine Braut, die Kirche, freit.

Die heilige Jungfrau.

Der Teufel oder Lucifer.

Der Schatten als Symbol der Schuld.

Die Sünde.

Der Menſch. Das Menſchengeſchlecht.

Die Seele.

Der Verſtand.

Der Wille.

Die Willkühr (albedrio).

Die Sorgfalt (cuidado).

Der Eifer.

Der Stolz.

Der Neid.

Die Eitelkeit.

Der Gedanke (meiſtens als Narr oder Spaßmacher).

Die Unwiſſenheit.

Der Zweifel.

Der Glaube und der Unglaube.

Die Thorheit.

Die Hoffnung.

Der Troſt.

Die Kirche.

Das natürliche und das geſchriebene Geſetz.

Der Götzendienſt.

Das Judenthum oder die Synagoge.

Der Alkoran oder Muhamedanismus.

Die Ketzerei und die Apoſtaſie.

Der Atheismus.

Die ſieben Sacramente.

Die Welt.

Die vier Welttheile.

Die Natur.

Das Licht, meiſt als Symbol der Gnade.

Die Finſterniß.

Der Schlaf und der Traum.

Der Tod.

Die Zeit.

Die Jahres- und Tageszeiten.

Die verſchiedenen Länder der Erde.

Die vier Elemente.

Die Pflanzen, und unter ihnen beſonders die Aehre und die Rebe, weil ſie das Brod und den Wein für den Tiſch des Herren liefern.

Die fünf Sinne.

Die Patriarchen, Propheten und Apoſtel und deren Attribute, z. B. der Adler des Johannes.

Die Engel und Erzengel.

Daß die gewöhnliche Zeitrechnung nicht berückſichtigt wird und z. B. die Propheten ohne Weiteres mit den Apoſteln zugleich auftreten können, verſteht ſich von ſelbſt. Von Anachronismen, die der Unverſtand hier getadelt hat, kann gar nicht die Rede ſein, da dieſe Dichtungen auf einem Gebiete ſpielen, auf dem jede Zeitgränze aufgehoben iſt.

Die höchſte Vollendung und kunſtvollſte Ausbildung hat das **Auto sacramental** durch Calderon erhalten. Bei Lope de Vega, zu deſſen derartigen Stücken wir uns jetzt

im Beſonderen wenden, erſcheint daſſelbe noch in einer weniger entwickelten Geſtalt. Die Allegorie iſt bei ihm oft noch in derber Unmittelbarkeit gefaßt und ohne Tiefe der Pſychologie; man vermißt noch jenen Reichthum und jene Feinheit ſinnbildlicher Beziehungen, jenen tiefſinnigen Myſticismus, womit ſein Nachfolger allen Erſcheinungen den Stempel des Begriffs aufzudrücken und das ganze Weltall geiſtig zu verklären wußte. Dagegen iſt Lope aber auch weniger in Gefahr, in den Fehler der Trockenheit und kalten Berechnung zu verfallen, zu dem das allzu weit getriebene Allegorienſpiel verleiten konnte. Er ſteht noch mehr auf dem Standpunkt der Naivetät und unmittelbaren Poeſie; und wenn wir den ſpäteren Dichter auch in einem vorgerückteren Stadium der Kunſt erblicken, ſo feſſelt uns der frühere dagegen durch mehr Friſche und Natürlichkeit.

Die Aufgabe, eine nähere Anſchauung von dem Weſen der Lope'ſchen Autos zu gewähren, läßt ſich am beſten durch eine Analyſe von einzelnen derſelben löſen.

Das Frohnleichnamſpiel, das wir zunächſt wählen, führt den Titel „die Reiſe der Seele." Der dem eigentlichen Stücke voraufgehende Geſang, der die Hoſtie und den Kelch verherrlicht, und die Loa, welche keinen direkten Bezug auf das Folgende hat, können füglich übergangen werden. Im Beginn des Auto's treten die Seele als weißgekleidete Jungfrau, die Erinnerung als rüſtiger und wohlgebildeter Jüngling, und der Wille in bäuriſcher Tracht auf.

Die Seele: Die Zeit iſt gekommen, wo ich mich auf dem Meer des menſchlichen Lebens nach dem himm-

lichen Zion einschiffen muß; hier seh' ich die Küste der Jugend vor mir liegen, und ich will jetzt ein Fahrzeug suchen, um die Reise anzutreten.

Die Erinnerung. Seele, von Gott nach seinem Bilde geschaffen, bedenke, daß es für die Fahrt durchs Menschenleben zwei Häfen und zwei Landungsplätze gibt; der eine Weg führt über glatte Fluth zwischen reizenden Küsten zum Verderben, der andere durch ein Meer von Thränen zum glorreichen Ziel.

Der Wille verweist der Erinnerung ihre unnützen Ermahnungen und räth, den schönen und bequemen Weg einzuschlagen. Die Seele schwankt, unschlüssig, welchem Rathschlag sie folgen solle. Da treten der Teufel, als Schiffsherr, die Eigenliebe, das Begehren und andere Laster, als Matrosen, auf und singen: „Heute sticht das Schiff der Freude in das spiegelglatte Meere; ein günstiger Wind schwellt die Segel; wer fährt mit?" Der Teufel entwirft eine glänzende Schilderung von der Schönheit des Landes, wohin das Schiff steure. Die Erinnerung warnt gegen den Trug, wird aber durch ein neues, noch süßeres Lied eingeschläfert und sinkt betäubt am Strande nieder, während die Seele und der Wille das Schiff besteigen. Die Vernunft tritt auf, die Entschlafene zu wecken und Beide vereint rufen der Seele zu, umzukehren; aber ihre Stimmen verhallen in dem Lärmen der Matrosen, die eben die Anker lichten. Gleich darauf erblickt man das Schiff schon auf hoher See; der Stolz führt das Steuer, die sieben Todsünden rudern; an glänzender Tafel auf dem Verdeck, zwischen fröhlichen Herren und Damen, von einem Sängerchor umgeben, sitzt die Seele. Die Vernunft er-

mahnt die Bethörte nochmals, ihres Heiles zu gedenken und das Schiff der Buße zu besteigen, das sie allein vom Untergange retten könne; aber die Seele will nicht hören, bis Christus selbst, als Herr dieses Schiffs, von dienenden Engeln umgeben, erscheint und ihr verheißt, sie, wenn sie ihn reuig lieben wolle, in den Hafen des Heils zu führen Dem göttlichen Rufe ist nicht zu widerstehen und die Verirrte beschließt, ihm zu folgen. Man erblickt das Schiff der Buße, in dessen Mitte als Hauptmast ein Kreuz aufgepflanzt ist; die Wimpeln sind mit goldenen Kelchen geschmückt; die Leidenswerkzeuge bilden das Takelwerk; auf dem Verdeck befindet sich das heilige Grab und vor ihm knieend die büßende Magdalena; am Compaß sitzt St. Petrus; zur Leuchte dient ein goldener, weithin strahlender Kelch. Die Seele tritt im Bußgewande auf und kniet reuig vor dem Herrn nieder, der sie huldreich aufnimmt, ihr, wenn sie wahrhaft Buße thue, Vergebung verheißt und sie auf das Unterpfand seiner Gnade, das Sacrament des Altars, verweist.

Das zweite Auto, dessen Inhalt wir darlegen wollen, **Las aventuras del Hombre**, beginnt mit der Vertreibung aus dem Paradiese. Der Engel mit dem Flammenschwerte verfolgt den Menschen, hält ihm mit strafenden Worten seine Schuld vor und verschließt die Pforten Edens hinter ihm. Der Verbannte sieht sich in eine grauenhafte Einöde hinausgestoßen, wo rauhe Felsen seine Füße zerschneiden, Abgründe ihn zu verschlingen drohen und furchtbare Schreckgestalten ihn ängstigen. Bei dieser Scene scheint dem Dichter der Anfang von Dante's göttlicher Comödie vorgeschwebt zu haben Der Mensch irrt hülflos verzwei-

felnd umher und geräth immer tiefer in die pfadloſe Wildniß hinein. Da tritt eine Geſtalt zu ihm, die ihn anfänglich erſchreckt, aber bald durch milde und ermuthigende Worte aufzurichten ſucht, indem ſie zu ihm ſpricht: „Ich bin der Troſt, von Gott geſandt, um dir zum Begleiter zu dienen; denn der Herr zürnt dir zwar wegen deiner Schuld, aber als liebender Vater will er die Züchtigung mildern; wenn ein Weib die Urſache deines Falles und deiner Verbannung iſt, ſo ſoll einſt ein anderes dich wieder emporheben und dir die Thore deiner Heimath öffnen; wenn eine Speiſe dich zur Schuld verführt hat, ſo ſoll einſt eine andere dich mit dem Himmel verſöhnen; bis dahin laß dich von mir durch's Leben geleiten!“ Beide ſetzen nun vereint ihre Wanderung fort. Sie kommen an einen prachtvoll erleuchteten Pallaſt, aus dem ihnen fröhliche Muſik entgegenſchallt. Dort thront die „Thorheit der Welt“ als Königin. Eine Schaar von Fröhlichen umſchwärmt tanzend und ſingend die Fremdlinge und fordert ſie auf, in das Schloß zu treten. Der Troſt warnt den Menſchen, aber dieſer läßt ſich bethören und nimmt die angebotene Gaſtfreundſchaft an. Die Königin empfängt ihn mit Freuden und befiehlt der Eitelkeit und der Prahlerei, das Zimmer des Trugs prachtvoll für ihn zu ſchmücken, der Sinnlichkeit, ihm einen Liebestrank zu bereiten, dem Traum, ihn mit reizenden Bildern zu umgaukeln, der Neugier und der Lüge, für ſeine Unterhaltung zu ſorgen. Das neue Leben unter Thorheiten und Sinnengenüſſen beginnt, aber der Menſch, von höherem Drange beſeelt, wird ſeiner bald überdrüſſig und verläßt das Schloß. Wie er ſeine Wanderung fortſetzt, überfallen ihn die Zeit, der Tod und die

Sünde, als Räuber, nehmen ihn gefangen und überliefern ihn der Schuld, die alle Erdgeborenen in ihre Banden schlägt. Jammernd, mit Ketten beladen, liegt der Mensch im Kerker. Der Trost verweist ihn auf den Heiland, der kommen werde, um ihn aus der Haft zu erlösen. „Komm, göttliches Licht der Welt, erleuchte und führe mich, denn ohne dich ist Alles Irrthum, mit dir Alles Wahrheit. Ich bin ein armer Pilger, vom Pfade des Heils verirrt. Komm, himmlischer Morgenstern, heilige Aurora! Der Thränenthau, der meine Augen netzt, ist mir ein Zeichen, daß du anbrechen wirst. O ersehnter Morgen, laß mich nicht von ewiger Nacht verschlungen werden, bevor ich deine Strahlen erblicke!“ Die Wände des Kerkers öffnen sich; die heilige Jungfrau, mit dem Drachen zu ihren Füßen geschmiegt, erscheint und gießt milden Trost in die Seele des Gefangnen, der nun beruhigt entschläft. Während er schlummernd daliegt, steigt die göttliche Liebe auf einer Leiter vom Himmel nieder und verkündigt ihm, die Stunde der Erlösung sei gekommen. Die Thüren des Gefängnisses springen auf und der Mensch wird von seinem himmlischen Führer aufgefordert, mit ihm ein Schiff zu besteigen, das ihn in den Hafen des ewigen Heils führen werde. Der Tod und die Sünde entfliehen; die Schuld erscheint verklärt und im lichten Gewande. Am Schlusse sieht man das Schiff (der Kirche) und auf ihm einen Altar mit Kelch und Hostie, vor dem der Mensch kniet.

Die göttliche Liebe. Sieh hier den Preis, durch den deine Erlösung erkauft ist.

Der Mensch. O himmlisches Brod, o unermeßliche Größe Gottes in so kleiner Gestalt, wie soll ich dir danken?

Die Liebe. Durch den Glauben, damit du die göttliche Gnade und zuletzt das ewige Heil verdienst.

Das **Auto de la puente del Mundo** beginnt mit einer Unterredung zwischen der Welt, dem Stolz und dem Fürsten der Finsterniß über die Ankunft Christi, der als Ritter vom Kreuze erscheinen soll, um die Seele aus der Knechtschaft der Sünde zu befreien. Der Fürst der Finsterniß hat eine Brücke gebaut, die Jeder überschreiten muß, der in die Welt eingehen will. Zum Aufseher darüber ist Leviathan bestellt, mit dem Befehl, Niemandem den Uebergang zu gestatten, der sich nicht zum Sclaven des Bösen bekenne. Adam nnd Eva erfüllen die Bedingung, ebenso wie die folgenden Geschlechter der Menschen. Aber eine Jungfrau, reiner als die weißeste Taube — so wird dem Fürsten der Finsterniß berichtet — ist in die Welt eingegangen, ohne die Huldigung zu leisten; denn als sie ihren Namen genannt hat, ist Leviathan entkräftet zu Boden gesunken. Die göttliche Liebe erscheint und ruft mit süßem Gesange den ersehnten Retter, den Kreuzritter, herbei. Dieser erscheint in voller Rüstung, in den Händen eine mit dem Kreuz geschmückte Lanze, am Arme einen Schild, auf dem die Passionswerkzeuge abgebildet sind, und beginnt den Kampf für die Erlösung der Menschheit. Leviathan sinkt, von dem Glanze des göttlichen Kämpfers geblendet, kraftlos zur Erde, die Seele wird aus der Gefangenschaft befreit und der Sieger schlägt neben der Brücke, die in die Knechtschaft der Sünde führte, eine andere, auf der das Menschengeschlecht in den Himmel gelangen kann.

El Heredero del Cielo. Der himmlische Gutsherr hat einen Weinberg, der ihm vor allen lieb ist, dem Prie-

ſterthum und dem hebräiſchen Volke in Pacht gegeben, die Liebe zu Gott und zum Nächſten zu Aufſehern darüber beſtellt, und ihnen allen die ſorgſamſte Pflege des anvertrauten Gutes empfohlen. Aber den Pächtern wird die ſtrenge Bewachung läſtig, ſie vertreiben die von dem Herrn eingeſetzten Hüter, denken nur daran, in Freude und Sinnenluſt zu leben und rufen die Idolatrie herbei, um mit ihr unter ausſchweifenden Feſten und götzendieneriſchen Bräuchen den Beſitz des Weinberges zu theilen. Nach einiger Zeit kehrt der Gutsherr zurück, um nachzuſehen, wie es um ſein Beſitzthum ſtehe; aber kaum hat er ſich demſelben genähert, ſo vernimmt er blasphemiſche Geſänge, und als er eintritt, wird er Zeuge eines bacchantiſchen Feſtes, bei dem die Weinreben von den Tritten der Tanzenden zerknickt werden. Er ſendet den Jeſaias und Jeremias, die als Diener mit ihm gekommen ſind, um den Zins einzufordern, aber dieſe werden von der ausgelaſſenen Rotte mit Hohn empfangen, und als ſie dem Prieſterthum und dem jüdiſchen Volke Strafreden über ihre Gottloſigkeit halten, zum Tode fortgeſchleppt. Johannes der Täufer tritt auf und predigt Buße, da das Reich Gottes nahe ſei und der Sohn des Herrn, der Erbe des Himmels, bald erſcheinen und den zerſtörten Weinberg wiederherſtellen werde. Aber auch er unterliegt. Endlich kommt der verheißene Sohn ſelbſt, um die Verirrten zu ihrer Pflicht zurückzuführen und die Pflanzung von Neuem in Stand zu ſetzen; doch findet er eben ſo wenig Gehör wie ſeine Vorläufer und wird unter Martern zur Hinrichtung geführt. Die Erde bebt, die Natur hüllt ſich in Trauer, ſelbſt das heidniſche Volk wird von dem Leiden des Schuldloſen gerührt. Die Bühne öffnet ſich;

man erblickt den Jeſaias mit zerſägtem Leibe, den enthaupteten Johannes und zwiſchen Beiden den Erben des Himmels, am Kreuze hangend; der Herr aber ſpricht mit Donnerworten: „Sonne, hülle dich in Finſterniß! zertheile dich, Tempelvorhang! Ihr Engel, weint, daß man meinen Sohn ſo ruchlos aus dem Weinberge geriſſen und zu martervollem Tode geführt hat! Doch du, rebelliſches und undankbares Iſrael, zittre vor meiner Rache, denn deinen Tempel will ich zertrümmern, ſo daß nicht Stein auf Stein bleibt, und deine Stadt der Erde gleich machen; meinen geliebten Weinberg aber, meine heilige Kirche, werde ich dem heidniſchen Volke übergeben, das Mitleid mit meinem Sohne gehabt hat und den Götzendienſt verlaſſen will, um das Geſetz meiner Gnade zu befolgen; das Blut der Märtyrer und heiligen Jungfrauen ſoll dieſen Weinberg befruchten, und zum Unterpfand meiner Gnade ſoll ihm der Leib meines Sohnes bleiben."

Um auch von den Autos ein Beiſpiel zu geben, welche nicht zu den Sacramentsſpielen zu zählen ſind, da ſie keinen Bezug auf das Mahl des Heern, ſondern nur einen allgemeinreligiöſen Inhalt haben, führen wir noch den Scenengang eines Stücks an, in dem die Geſchichte vom verlornen Sohn behandelt iſt. Dieſes kleine, in den Peregrino eingeſchaltete, Auto iſt, wenn man der dort befindlichen Angabe trauen darf, am Feſte des h. Jakob aufgeführt worden. Im Beginn deſſelben unterredet ſich der junge Damaſceno mit ſeinem Pagen, der Jugend, welche ihm den Aufenthlt im Hauſe ſeines Vaters als trübſelig ſchildert und ihn antreibt, in's fröhliche Leben hinauszuziehen. Der Jüngling läßt ſich verleiten, und bittet den Vater,

ihm ſein Erbtheil auszuzahlen, damit er auf Reiſen gehen könne; dieſer will den Sohn, den er vor allen ſeinen Kindern liebt, nur ungern ziehen laſſen, gibt aber zuletzt ſeine Einwilligung. Bald ſieht man den Damaſceno in fröhlichem Aufzuge die Welt durchreiſen, von einem zahlreichen Gefolge begleitet, unter dem ſich auch die Ausſchweifung, die Luſt, die Thorheit, die Schmeichelei und andere Laſter befinden. Die luſtige Geſellſchaft kehrt in dem Hauſe der Schwelgerei ein und feiert dort unter Tänzen und Geſängen eine Orgie, bei welcher das Spiel, in der Tracht eines Harlekins, den Luſtigmacher abgibt. Wir werden von dieſem, mit wahrem Humor geſchilderten, Feſte auf die Trift eines Hirten und zu einer jener idylliſchen Scenen verſetzt, deren Schilderung dem Lope immer ſo vorzüglich gelang. Nach einigen epiſodiſchen Auftritten erſcheint Damaſceno, aller ſeiner Habe und ſelbſt ſeiner Kleider beraubt, und bittet um ein Unterkommen. Der mitleidige Hirt nimmt ihn unter ſeine Knechte auf, und der verirrte Jüngling ſucht nun, voll Scham über ſeine Vergehungen, dieſe durch Buße und treue Arbeit wieder gut zu machen. Zuletzt kehrt er reuig und um Vergebung flehend in's Elternhaus zurück und wird von dem Vater mit tauſend Freudenbezeugungen empfangen. Ein anderer der Söhne verwundert ſich, daß dem Gefallenen mehr Huld zu Theil werde, als ihm, der doch nie vom rechten Pfade gewichen; der Vater aber beſcheidet ihn mit der Antwort: die größte Freude, die ein Vaterherz empfinden könne, ſei die über die Rückkehr eines verlornen Sohnes.

Als Beiſpiel eines **Auto al nacimiento** möge das Stück **El Tirano castigado** dienen. Zuerſt treten die

Neid und die Bosheit auf und berathen sich über die neuen Mittel, die sie anwenden wollen, um der Menschheit zu schaden. Dann erscheint Lucifer auf einem feurigen Throne, von den übrigen gefallenen Engeln umgeben, zu seinen Füßen das Menschengeschlecht in Ketten; er rühmt sich seiner Herrschaft, die sich durch die erste Schuld des Menschen über die ganze Erde verbreitet habe, und ruft die höllischen Geister zu neuen Kämpfen gegen den Himmel auf. Das Menschengeschlecht bekennt seine Schuld, spricht aber zugleich seine Hoffnung auf den zu erwartenden Heiland aus, der es aus dem Bann der Sünde erlösen werde. Hierüber geräth Lucifer in Wuth; er setzt den Fuß auf die Brust seines Gefangenen und läßt ihn in einen düstern Kerker führen; dieser aber verkündigt ihm im Abgehen, daß bald ein Mächtigerer dem Reich der Hölle ein Ende machen werde. Satan tritt bestürzt auf und spricht zu dem Fürsten der Finsterniß: „Verlaß, mächtiger Lucifer, die Ufer des Cocytus und den Stygischen Sumpf, laß das wüste Getöse deines thränenvollen Reiches verstummen, laß deine Furien ihre Geißeln inne halten und alle deine Verdammten meinen Worten ein Ohr leihen."

Lucifer. Was gibt es, Satan? Oeffnet sich der Himmel und träufeln die Wolken jenen Thau herab, nach dem die Welt schmachtet? Nimmt der Löwe die Gestalt des Lammes an? Kommt der ewige Moses in seinem Körbchen auf dem wasserreichen Strom herabgeschwommen, der das Meer der Gnade ist? Hat sich im Osten der Regenbogen der Gnade und des Friedens gezeigt? Brachte die zarte Taube den grünenden Oelzweig zur Arche und mir die traurige Cypresse? Ist jenes mächtige Weib geboren,

das den Fuß auf meinen ſtolzen Nacken ſetzen ſoll, jene Jungfrau, welche die Mutter eben deſſen werden ſoll, der ihr Vater iſt? — Du ſprichſt nicht? Rede, und ſollte es auch mein Todesſpruch ſein!

Satan. Dieſe Nacht ſah ich den Himmel ſich öffnen und aus ſeinem Schooße, von ſtrahlendem Licht und tauſend ſchönen Seraphim umgeben, die ewige Weisheit herabſteigen. Sie hatte die Geſtalt des Erzengels Gabriel angenommen und ſchwebte, auf beide Sphären blendenden Glanz verſtreuend, zur Erde nieder, wo ſie über Nazareth den Flug anhielt und ſich zur Gattin des Joſeph herabließ. Was ſie dort that und ſprach, vermocht' ich nicht zu ſehen und zu hören, denn ich war geblendet und betäubt.

Lucifer ſchäumt vor Wuth über dieſe Nachricht und beſchließt, durch neue Ränke dem Heil der Menſchheit entgegenzuarbeiten. Man erblickt das Menſchengeſchlecht, klagend und den Himmel um Erlöſung anflehend, in ſeinem Kerker; die Prophezeiung, in Geſtalt einer Zigeunerin, tritt auf und verkündigt ihm das zu erwartende Heil. Die Scene wird dann nach Bethlehem verlegt. Joſeph und Maria kommen in ärmlichem Aufzuge an und klopfen an mehrere Häuſer ihrer Verwandten, um ein Unterkommen zu ſuchen; aber Lucifer und Satan flüſtern den Hauseigenthümern zu, ſie nicht einzulaſſen; die Thüren werden vor ihnen geſchloſſen und es bleibt ihnen zuletzt nichts übrig, als in einem ärmlichen Stall ein Obdach zu ſuchen. Die folgenden Auftritte ſpielen unter Hirten und haben im Anfang einen ganz profanen Charakter, indem ſie die Liebſchaften und Zänkereien unter denſelben ſchildern; dann erſcheint ein Engel, ſtimmt das Gloria in ex-

celsis Deo an, kündigt die Geburt des Heilandes an und fordert die Hirten auf, den Neugebornen anzubeten. Man ſieht hierauf Maria, vor dem Chriſtkinde knieend. Sie betet ein Sonett, und Joſeph vereinigt ſodann ſeine Gebete mit den ihrigen. Die Hirten nahen ſich anbetend, dem göttlichen Knaben Geſchenke darbringend, und die Prophezeihung führt das Menſchengeſchlecht herbei, um ihm die Erfüllung ſeiner Weiſſagung zu zeigen. „Königin des Himmels, Herrin der Menſchen und der Engel; weiße Lilie des Thales, unbefleckt von jedem Makel der Schuld; leuchtender Morgenſtern, den die Finſterniß der Sünde nie zu verdunkeln vermochte; Spiegel, in dem der ewige Vater ſein göttliches Bild betrachtet; du bringſt den Frieden nach dem langen Kampfe!“ Während die um die Krippe Verſammelten einen frommen Geſang anſtimmen, in den die Engel einfallen, tritt Lucifer in ohnmächtigem Grimm auf und will einen Angriff auf den Neugebornen machen; aber als er die Schwelle überſchreiten will, wird er von der göttlichen Gegenwart überwältigt und muß ſich beſiegt zu den Füßen der heiligen Jungfrau ſchmiegen. Mit dieſer Demüthigung Lucifer's endigt das Weihnachtsſpiel.

Es war unerläßlich, den Inhalt einiger Autos darzulegen, weil nur ſo ein ungefährer Begriff von der Beſchaffenheit dieſer, allen übrigen Schauſpielgattungen ſo unähnlichen, Stücke gegeben werden konnte. Aber freilich erſcheint in ſolchen Inhaltsüberſichten nur das nackte Skelett der äußeren Handlung, das ſich oft ſeltſam genug ausnehmen muß. Der blendende Glanz der Poeſie, die Fülle der das Ganze durchziehenden, das Fernſte mit dem Näch-

ſten verknüpfenden, ſymboliſchen Beziehungen, die tiefen Blicke in die Menſchenſeele und in die Geheimniſſe der Schöpfung — kurz alles das, was dieſen wunderbaren Dichtungen erſt die eigentliche Bedeutung gibt und den unvergänglichen Werth ſichert, kann nur aus der Leſung der Werke ſelbſt klar werden.

In eine unendlich verſchiedene Sphäre wird man verſetzt, wenn man von den Autos zu den Entremeſes übergeht. Dieſe kleinen burlesken Darſtellungen, oft nur abgeriſſene Scenen ganz ohne dramatiſches Intereſſe, ſind von dem raſtlos producirenden Dichter ohne Zweifel in wenigen flüchtigen Augenblicken hervorgebracht worden; allein treffliche Züge von der Art, wie ſie in dieſer Gattung überhaupt Platz finden können, wußte ſeine eilfertige Feder auch hier wie im Fluge hinzuwerfen. An kecken Scherzen und beluſtigenden Situationen iſt kein Mangel, und die Thorheiten und Lächerlichkeiten der Menſchen werden auf's launigſte und mit ächter Komik gegeißelt. Nur Feinheit des Scherzes darf man nicht in einer Gattung von Stücken ſuchen, die ſich ihrem Weſen nach durchaus im Gebiete des Burlesken bewegt, vor Allem darauf ausgeht, kräftig zu ergötzen, und zu dieſem Zweck hier und da ſelbſt zügelloſe Poſſenreißerei nicht verſchmäht.

Lope's Loas ſind faſt ſämmtlich nur Monologe, nicht kleine, auf das Hauptſtück vorbereitende Dramen, wie ſie, ſpäter hier und da vorkommen. Dieſe Monologe, die meiſtens zu dem folgenden Schauſpiel nur in ganz loſer Relation ſtehen, enthalten theils Erzählungen und Schwänke, theils Allegorien über die Beziehungen zwiſchen Autor und Publicum, theils muntere Anreden an die Zuhörer und

dergleichen. Ihr literariſcher Werth iſt meiſtens nur gering und ſie ſcheinen ihr Entſtehen mehr der Convenienz und dem Begehren der Theaterdirectoren, als dem Triebe des Dichters zu verdanken.

Die Betrachtung der Werke des Lope de Vega, die, wie weitläuftig ſie auch ausgefallen iſt, doch in einem Buche, das die ganze Schauſpielliteratur der Spanier in ſeinen Kreis zieht, noch bei Weitem nicht mit erſchöpfender Ausführlichkeit angeſtellt werden konnte, iſt hier abzubrechen, damit auch für die Leiſtungen der zahlreichen Nebenbuhler dieſes Dichters noch Raum offen bleibe. Denn obgleich durch Letzteren eine ſolche Fülle vielgeſtaltiger und verſchiedenartiger Dramen erſchloſſen war, daß die ſpaniſche Bühne für ein ganzes Jahrhundert daran hätte genug haben können, ſo wollte der ſchöpferiſche Drang der Zeit ſich doch noch durch mannigfache ſonſtige Werke und durch viele andere Individuen offenbaren. Bei Weitem nicht alle dieſe Dramatiker ſind, wie man glauben könnte, als Nachahmer des Lope de Vega anzuſehen; vielmehr behaupten viele derſelben eine unabhängige Stellung und einen individuellen Charakter, der nicht verkannt werden kann, ſobald man nur nicht an der äußeren Form kleben bleibt, die freilich den allgemeinen Grundzügen nach in allen ſpaniſchen Schauſpielen dieſer Zeit dieſelbe iſt.

Wir haben unſere Aufmerkſamkeit zu nächſt verſchiedenen Dichtern zuzuwenden, die gleichzeitig mit Lope de Vega den nämlichen Weg zur Umgeſtaltung und Ausbil-

dung des spanischen Schauspiels einschlugen. Der Uebergang zu diesen wird am besten durch den Cervantes vermittelt, welcher, nachdem er von der wunderwürdigen Wirksamkeit des berühmteren Autors gesprochen hat, fortfährt:

„Aber deshalb, da Gott nicht Allen Alles gibt, werde der Werth der Arbeiten des Doctors Ramon, welche nach denen des großen Lope die zahlreichsten waren, nicht verkannt. Die überaus kunstreichen Erfindungen des Licenciaten Miguel Sanchez, die Gravität des Doctors Mira de Mescua, der vorzügliche Zierde unserer Nation, bleiben hoch geschätzt, und ebenso die Sinnigkeit und die unzähligen geistvollen Einfälle des Canonicus Tarrega; die Anmuth nud Süßigkeit des Don Guillen de Castro die Feinheit des Aguilar; die Pracht, das Gepränge, der Pomp und die Grandezza der Schauspiele des Luis Velez de Guevara, so wie die Comödien jenes sinnreichen Kopfes, des Don Antonio de Galarza, mit denen es jetzt ein Ende hat [143]), und die, welche wir nach den „Betrügereien Amor's" von Gaspar de Avila noch erwarten dürfen. Alle diese und noch einige Andere haben dem großen Lope bei der Aufrichtung des großen Gebäudes der spanischen Comödie geholfen."

Diesen Namen sind noch viele andere hierher gehörige hinzuzufügen, die am geeigneten Orte genannt werden sollen. Zunächst richtet sich unser Blick auf eine Gruppe von Va-

[143]) So wird diese oft mißverstandene Stelle richtig übersetzt. Estar en jerga sagt man von Dingen, welche angefangen, aber nicht zu Ende gebracht worden sind. Die Erklärung davon siehe weiter unten.

lencianiſchen Dramatikern, zu welcher mehrere der von Cervantes hervorgehobenen Dichter gehören [144]).

[144]) Die, freilich nur ſehr dürftigen, Notizen über die Theaterdichter von Valencia, die wir im Folgenden haben benutzen können, finden ſich in den Werken: Biblioteca Valentina por Josef Rodriguez con la Continuacion de Ignacio Savalls. Valencia, 1747. fol. — Escritores del Reyno de Valencia desde el año 1238 hasta el de 1747 por Vicente Ximeno T. I y II. Valencia, 1747. — Biblioteca Valenciana de los Escritores que florecieron hasta nuestros dias, con adiciones y enmiendas à la de D. Vicente Ximeno, por D. Justo Pastor Fustér. 2 tomos. fol. Valencia, 1827—30. — Eine Auswahl von Schauſpielen dieſer Dichter iſt in folgenden beiden äußerſt ſeltnen Bänden enthalten, deren Inhaltsverzeichniß wir vollſtändig mittheilen:

Doze Comedias de cuatro Poetas naturales de Valencia. Valencia, 1608. Barcelona, 1609 und Madrid, 1614.

El Prado de Valencia.
El Esposo fingido.
El cerco de Rodas.
La perseguida Amaltea.
La sangre leal de los Montañeses de Navarra.
Las suertes trocadas y torneo venturoso.
} del Canónigo Tarrega.

La Gitana melancolica.
La nuera humilde.
Los Amantes de Cartago.
} de Gaspar Aguilar.

El Amor constante.
El Cavallero bobo.
} de Guillen de Castro.

El Hijo obediente, de Miguel Beneyto.

Norte de la Poesia Española ilustrado del Sol de doze Comedias (que forman segunda parte de laureados Poetas Valencianos) ,y de doze escogidas Loas. Sacado a luz por Aurelio Mey. Valencia, 1616.

El marido asegurado, de D. Carlos Boyl Vives de Canesmas.
El cerco de Pavia, del Canónigo Tarrega.
La fundacion de la orden de N. Señora de la merced, del mismo.

In dem reichen und blühenden Valencia, das, wie wir ſahen, ſchon von Alters her eine ſtehende Bühne beſaß und etwa gleichzeitig mit der Errichtung der Theater de la Cruz und del Principe in Madrid ein neues, beſſer eingerichtetes Schauſpiellocal, den **Corral de la Olivera**, erhielt, ſcheint das Drama ſchon bald nach dem Auftreten des Virues dieſelbe Geſtalt gewonnen und die nämlichen Formen angenommen zu haben, welche es während ſeiner ganzen Blüthenperiode beibehielt. Dieſe Formen waren durch den bisherigen Entwicklungsgang der dramatiſchen Literatur ſo ſehr vorbereitet und nahe gelegt, daß man nicht zu ſupponiren braucht, dieſelben ſeien von Madrid nach Valencia eingewandert und von den Dichtern der letztern Stadt erſt adoptirt worden, nachdem ſie mit den Werken des Lope de Vega Bekanntſchaft gemacht. Eine hiſtoriſche Notiz wenigſtens, auf welche dieſe Annahme gegründet werden könnte, iſt nicht vorhanden. Eher ließe ſich muthmaßen, Lope de Vega, der ſich, wie in ſeiner Biographie klar wurde, in den Jahren zwiſchen 1588 und 1595 in Valencia aufhielt, ſei durch die dort geſehenen Stücke angeregt worden, das Schauſpiel in ähnlicher Weiſe zu bearbeiten

La duquesa constante, del mismo.
El triumfante Martirio de S. Vicente, de Ricardo de Turia.
La belligera Española, del mismo.
La burladora burlada, del mismo.
La fe pagada, del mismo.
El mercader amante.
La fuerza del interes.
La suerte sin esperanza.
El gran Patriarca D. Juan de Ribera. } **por Gaspar Aguilar.**

und die neue Form des Drama's auf die Bühne von Madrid zu verpflanzen.

Ein Vereinigungspunkt für die Schöngeiſter von Valencia war die Akademie **de los Nocturnos**, welche die erſte ihrer, für wiſſenſchaftliche Vorträge und poetiſche Mittheilungen beſtimmten, Zuſammenkünfte am 4. Oktober 1591 hielt. [145]). Unter den Mitgliedern dieſer Verſammlung, deren Verzeichniß noch vollſtändig vorhanden iſt, werden die vorzüglichſten derjenigen Dichter genannt, welche damals die Valencianiſchen Bühnen mit Schauſpielen verſahen, nämlich Tarrega, Aguilar, Boyl, Ferrer, Beneyto und Guillen de Caſtro. Dieſe Männer, namentlich die beiden erſten und der letzte, erfreuten ſich zu ihrer Zeit einer bedeutenden Celebrität, wie aus den vielfachen Lobeserhebungen hervorgeht, die ihnen von gleichzeitigen Schriftſtellern geſpendet werden [146]); ſeitdem aber ſind ſie ſo gänzlich in Vergeſſenheit gerathen, daß ſie, mit Ausnahme des Guillen de Caſtro, ſeit zwei Jahrhunderten vielleicht hier zum erſten Mal wieder genannt werden.

Franicsco Tarrega, Doctor der Theologie und Canonicus zu Valencia, ſcheint, da er ſchon 1591 einen Ehrenplatz in der erwähnten literariſchen Geſellſchaft einnahm, ſich ſchon vor dieſem Jahre als Dichter hervorgethan zu haben. Sein Ruhm iſt von Vicente Mariner in einem pomphaften lateiniſchen Lobgedicht beſungen worden, das

[145]) S. Notas de Cerda à la Diana enamorada de Gil Polo. Madrid, 1802. S. 515 ff.

[146]) S. Lope de Vega Arcadia B. V. — Dorotea B. V. — Laurel de Apolo. — Cervantes, Viage al Parnaso. — Rojas, Loa de la Comedia.

ſich indeſſen in ganz allgemeinen Phraſen bewegt und über ſeine Lebensverhältniſſe keine Auskunft gibt. Seine Schauſpiele gehörten gegen Ende des ſechszehnten und in den erſten Jahren des ſiebzehnten Jahrhunderts zu den beliebten. Sie können mit denen Lope de Vega in keiner Art concurriren; es fehlt ihnen an Genialität der Erfindung und an hervorſtechender Originalität; aber ſie ſind mehrentheils glücklich erſonnen, mit großer techniſcher Gewandtheit durchgeführt, und beſchäftigen die Aufmerkſamkeit in angenehmer Weiſe. Beſonders gern geſehen war ſeine Comödie **La Enemiga favorable**, deren auch Cervantes im Don Quiojte rühmend erwähnt. Der Inhalt derſelben iſt in der Kürze folgender. Die Königin Irene, die ihren Gemahl, den König, aufs leidenſchaftlichſte liebt, fügt der Gräfin Laura, die ihr Urſache zur Eiferſucht gegeben hat, eine gröbliche Beleidigung zu. Dieſe, um ſich zu rächen, beſtimmt ihren Geliebten, Beliſardo, die Königin fälſchlich des Ehebruchs mit dem Herzog Norandino anzuklagen. Beliſardo führt den Anſchlag aus, indem er die Gunſtbezeugungen, welche Irene dem Herzog wegen ſeiner Verdienſte widerfahren läßt, vor dem König in ein falſches Licht zu rücken weiß. Es wird ein Kampf angeordnet, der als Gottesgericht die Schuld oder Unſchuld der Königin darthun ſoll. Der Ankläger, deſſen Name nicht bekannt geworden iſt, erſcheint mit geſchloſſenem Viſir an den Schranken und fordert diejenigen zum Zweikampfe heraus, die ſeine Beſchuldigung für unwahr halten ſollten. Da treten auf einmal drei Ritter, gleichfalls mit verhülltem Geſicht, hervor und erklären ſich bereit, die Ehre der Königin zu vertheidigen. Der eine iſt der Herzog Norandino;

der Zweite der König, der noch immer nicht vollkommen von der Schuld seiner Gemahlin überzeugt ist; der Dritte Laura, deren Gewissen sich inzwischen geregt hat und die nun, voll Reue über ihren Schritt, selbst mit eigner Lebensgefahr, Irenens Ehre retten will. Die Königin, von den Kampfrichtern aufgefordert, einen von den drei Rittern zu ihrem Vertheidiger zu bestimmen, wählt Laura, als den schwächsten unter den Dreien, weil sie in dem Ankläger ihren Gemahl vermuthet und als treue und liebende Gattin diesen in möglichst geringe Gefahr bringen will. Eben erschallt das Signal zum Angriff, als vom Thurm das Ave Maria gehört wird; Alle knieen zum Gebete nieder und in diesem Moment enthüllt sich Laura, verkündet die Unschuld der Königin und fordert den Ankläger auf, ihrer Aussage beizustimmen, indem sie ihm unter dieser Bedingung ihre Hand zusagt. Belisardo willigt ein, die Königin steht von jedem Verdacht gereinigt da und Alle, sich gegenseitig verzeihend, umarmen sich.

In diesem durchaus lobenswerthen Stücke verdient eben so die feine Zeichnung der Charaktere, namentlich des Königs, der Königin und der Laura, wie die Kunst, mit der das Interesse von Anfang bis zu Ende aufrecht erhalten wird, unbedingte Anerkennung. An ähnlichen Vorzügen haben denn auch die übrigen Comödien des Tarrega mehr oder minder Theil. Außer den neun Dramen von ihm, die sich in der oben angeführten Sammlung finden, werden (von Lorenzo Gracian, in seiner **Arte del Ingenio**) noch zwei andere erwähnt, **La gallarda Irene** und **El principe constante**, letzteres vermuthlich gleichen Inhalts mit der späteren berühmten Tragödie des Calderon. Tar-

rega's Heiligen-Comödie **La fundacion de la Orden de Nuestra Señora de la Merced** leidet an den Abenteuerlichkeiten, von denen ſich auf dieſem Gebiet kein ſpaniſcher Dichter ganz frei zu halten gewußt hat, iſt aber voll ſchöner Einzelheiten. Sie behandelt die Geſchichte des Pedro Armengol, der anfänglich Räuber iſt, aber plötzlich bekehrt wird und nun ſeine früheren Sünden durch ein ganz der Frömmigkeit gewidmetes Leben gut zu machen ſucht, als Sclavenauslöſer nach Algier geht, dort ſeine Schweſter als Renegatin und Geliebte des Dey's findet und ſie wieder bekehrt, von den Mohren hingerichtet, aber durch die heilige Jungfrau auf wunderthätige Art am Leben erhalten wird und, ſo gerettet, eine große Zahl von Chriſtenſclaven befreit, mit welchen er nach Spanien eilt und dort unter dem Schutz des Königs von Aragon den Orden der Redemptoren ſtiftet.

Faſt überall, wo von Tarrega die Rede iſt, wird er mit Gaſpar Aguilar zuſammen genannt, der ziemlich gleichen Alters und durch Freundſchaft mit ihm verbunden geweſen zu ſein ſcheint. Dieſer Aguilar, der den Beinamen **El discreto Valenciano** führte, ſtand in Dienſten des Grafen von Chelvas und des Herzogs von Gandia. Ueber ſein Leben iſt nichts weiter bekannt; in Bezug auf ſeinen Tod aber wird erzählt, er ſei aus Gram geſtorben, weil ein elegantes Gedicht, das er für die Hochzeitsfeier eines Großen verfaßt, nicht die erwünſchte Aufnahme gefunden habe. Seine Schauſpiele ähneln in allen ihren Eigenſchaften ſo ſehr denen ſeines Landsmannes und Zeitgenoſſen, daß es ſebſt für den größten Kenner ſchwer ſein möchte, ſie von dieſen zu unterſcheiden. Glückliche Combi-

nation des Plans, feine Charakteriſtik, ſo wie Eleganz und Wärme der Darſtellung ſind die Vorzüge, die ihnen einen nicht unbedeutenden Werth ſichern, ſie aber freilich noch nicht in die Reihe der ausgezeichnetſten ſpaniſchen Dramen ſtellen können. Die Phantaſie des Aguilar, wenn auch nicht ganz unergiebig, war nicht ſo reich, ſeine poetiſche Ader ſtrömte nicht ſo voll, wie die des Lope de Vega, und konnte daher auch keine ſo hinreißende Wirkung hervorbringen; dagegen aber ſicherte das mehr ebene Geleiſe, auf dem er ſich bewegte, ihn auch vor den Verirrungen, zu denen eine allzu ungeſtüme Einbildungskraft verführen konnte. Die beliebteſte ſeiner Comödien war **El mercader amante**, ein nicht allein von Cervantes, ſondern auch ſonſt mit Auszeichnung genanntes Stück, deſſen Handlung im Abriß folgende iſt. Beliſario, ein reicher Kaufmann, ſchwankt in ſeiner Wahl zwiſchen zwei Mädchen und wünſcht, bevor er ſich entſcheidet, ſich vor allen Dingen zu vergewiſſern, ob er auch etwa bloß ſeines Reichthums wegen geliebt werde. Zu dieſem Zweck gibt er vor, ſein Vermögen durch einen Unglücksfall verloren zu haben, und verabredet ſich mit einem ſeiner Handlungsdiener, Aſtolfo, in deſſen Hände er ſein Vermögen legt, zu einem Plan, der die Wahrheit an's Licht bringen ſoll. Aſtolfo, anſcheinend reich geworden, tritt als Bewerber um die Gunſt der beiden Schönen auf; die Eine derſelben wird dem verarmt Geglaubten ungetreu und gibt dem neuen Freier den Vorzug, die Andere aber hält die Prüfung aus. Die Entwicklung, daß Beliſario's Armuth und Aſtolfo's Reichthum als Fiction erkannt werden und daß

[147]) Siehe z. B. **Alonso mozo de muchos amos. Barcelona, 1625. fol. 147, b.**

die wahrhaft Liebende durch die Hand des Geliebten belohnt wird, ergibt sich von selbst. — In diesem Schauspiel sind (ein bei den alten Spaniern selten vorkommender Fall) die sogenannten Einheiten des Orts und der Handlung auf's genauste beobachtet, und die der Zeit ist wenigstens nicht gröblich verletzt, eine Eigenheit, welche bei den Vertheidigern der Regelrichtigkeit ohne Zweifel großen Beifall fand, in unseren Augen aber weniger hoch anzuschlagen ist, als die Fülle von anmuthigem Detail und treffenden Charakterzügen, welche die ziemlich trivial ersonnene Fabel schmückt. — In **Los Amantes de Cartago** hat Aguilar die Geschichte der Sophonisbe nicht ohne Glück und theilweise mit ächt tragischer Kraft behandelt. — Auch seine **Venganza honrosa** enthält manche wahrhaft interessante Situationen und gibt ein günstiges Zeugniß für sein Talent, einen Plan anzulegen und durchzuführen. Porcia, die Tochter des Herzogs von Mantua, hat sich dem Wunsche ihres Vaters gemäß mit Norandino, dem Herzog von Mailand, vermählt, obgleich sie mehr Neigung für den Herzog Astolfo von Ferrara fühlte. Astolfo, über den Verlust der Geliebten tief betrübt, sucht das Verhältniß zu ihr auch nach der Vermählung fortzusetzen und begibt sich verkleidet nach Mailand, wo er die alte Liebe in Porcia's Busen wieder anfacht und sie zuletzt überredet, mit ihm zu entfliehen. Der betrogene Gatte setzt den Flüchtigen nach, aber vergebens, worauf er beschließt, allein in Verkleidung an den Hof von Ferrara zu gehen, um sich an der treulosen Gemahlin und an dem Räuber seiner Ehre zu rächen. Unterwegs hat er Gelegenheit, dem Octavio, Sohn des Gouverneurs von Ferrara, das Leben zu retten, welches durch den meuchelmörderischen

Ueberfall eines gewiſſen Oracio gefährdet iſt. Oracio wendet ſeinen Grimm nun gegen Norandino und liefert denſelben unter der falſchen Beſchuldigung, er ſei ein Bandit, an Aſtolfo aus. Dieſer erkennt ihn als den Herzog von Mailand und verurtheilt ihn, um ſich ſeines verhaßten Feindes zu entledigen, unter Zuſtimmung der ehebrecheriſchen Porcia, zum Tode. Das Urtheil wird wirklich ausgeführt, aber durch Veranſtaltung des Gouverneurs, der dem Retter ſeines Sohnes zum Danke verpflichtet iſt, nur auf ſcheinbare Art, ſo daß Norandino in Wahrheit am Leben bleibt und weiter an ſeinem Racheplan arbeiten kann. Der Herzog von Mantua hat inzwiſchen einen Kriegszug veranſtaltet, um ſeine Tochter von ihrem Räuber zurückzufordern; Aſtolfo zieht ſich, um dem Angriff trotzen zu können, in ein auf ſteilem Felſen gelegenes Schloß zurück, das er durch Kunſt noch mehr befeſtigen läßt. Der allgemein todt geglaubte Norandino miſcht ſich nun verkleidet unter die Arbeiter an den Feſtungswerken, indem er auf den günſtigen Moment zur Ausführung ſeines Vorhabens wartet. Die Belagerung beginnt und die Eingeſchloſſenen leiſten tapfern Widerſtand; aber eines Tages öffnen ſich die Thore der Feſtung; Norandino, nun wieder in fürſtlicher Tracht, ſchreitet an der Spitze eines Trauerzuges hervor und legt die Häupter Aſtolfo's und Porcia's dem Herzog von Mantua zu Füßen. Dieſer, obgleich den Tod der Tochter beklagend, erkennt die Gerechtigkeit der an ihr und ihrem Buhlen genommenen Rache an.

Die vier noch vorhandenen Comödien von Luis Ferrer de Carbona, Gouverneur von Valencia, der als

Schriftſteller den Namen Ricardo de Turia annahm, zeigen keine hervorragende Begabung. **La fé pagada** iſt eine von jenen gewöhnlichen, mit romanhaften Begebenheiten, Kämpfen zwiſchen Mohren und Chriſten, Gefangennehmungen und Lebensrettungen vollgepfropften Comödien, wie man ſie ſelbſt damals auf der ſpaniſchen Bühne ſchon zum Ueberdruß geſehen hatte. In **La belligera Española** haben wir Amerika und den Krieg zwiſchen Araucanern und Spaniern, Schlachtlärm und Bühnenſpektakel aller Art, aber trotz aller aufgebotenen Mittel nur ein ſehr ſchwaches Intereſſe. Das beſte unter den Stücken des Ricardo de Turia iſt **La burladora burlada**, ein Intriguenſpiel, dem es nicht an ſinnreicher Anlage und geiſtvollen Wendungen der Action fehlt. Mehr Beachtung als dieſe Schauſpiele verdient indeſſen die von derſelben Hand herrührende „Apologie der ſpaniſchen Comödie", die ſich vor dem ſchon angeführten **Norte de la Poesia española** befindet. Hier wird die nationale Schauſpielform mit Geiſt und einer für die damalige Zeit ungewöhnlichen theoretiſchen Einſicht gegen die „Terentianer und Plautiſten" vertheidigt, „die alle Comödien, welche in Spanien gedichtet und aufgeführt werden, allgemeinhin verdammen und dabei Gründe vorbringen, wie etwa den folgenden: wenn das Drama ein Spiegel der Begebenheiten des menſchlichen Lebens ſein ſoll, wie iſt es da zuläſſig, daß Einer in der erſten Jornada geboren werde und in der zweiten ſchon als erwachſener Menſch auftrete?"

Von Carlos Boyl (geſtorben 1621) iſt nur noch eine einzige Comödie vorhanden; ebenſo von Miguel Beneyto, und beide, obgleich keineswegs ſchlecht zu

nennen, zeichnen ſich zu wenig durch eigenthümlichen Charakter aus, als daß ſie, wo noch ſo vieles Wichtigere Beachtung fordert, unſere Aufmerkſamkeit auf ſich zu ziehen verdienten. An die Genannten ſchloß ſich noch Vicente Adrian, vorzüglich als Verfaſſer von Autos bekannt.

Bei Weitem der ausgezeichnetſte unter allen dieſen Valencianern war

Guillen de Caſtro,

ein oft erwähnter, aber wenig gekannter Dichter. Die Ausſprüche Voltaire's, von dem er der Verfaſſer der erſten wahren Tragödie im neueren Europa genannt wurde, und Corneille's, der ihn als Urheber des Cid anerkannte, ſind vielfach wiederholt worden, ohne daß ſie zu weitern Unterſuchungen über ſein Leben und Wirken angeregt hätten. Das Buch des Lord Holland, deſſen Titel in dieſer Hinſicht einigen Aufſchluß verſpricht, enthält nicht viel mehr als eine Analyſe des genannten Stücks und gibt nicht einmal die leicht zugänglichen, wenn auch ſpärlichen, biographiſchen Notizen, welche hier folgen [148]).

Guillen de Caſtro y Belvis, aus einer alten und angeſehenen Familie ſtammend, ward 1569 zu Valencia geboren. Früh entwickeltes poetiſches Talent machte ihn zu einer Zierde der Academie de los nocturnos, brachte ihn mit dem berühmteſten Dichtern ſeiner Vaterſtadt, Tarrega, Aguilar, Artieda in Verbindung, und gewann ihm die

[148]) Sie ſind hauptſächlich aus N. Antonio, Ximeno, Rodriguez und Fuſtér, welchem Letztern es zuerſt gelungen, Geburts- und Sterbejahr des Dichters nachzuweiſen.

Gunſt der einflußreichſten Großen damaliger Zeit. Von einem untergeordneteren militairiſchen Poſten, den er in Valencia bekleidete, erhob ihn der Graf von Benavente zum Befehlshaber einer Feſtung im Neapolitaniſchen; und nicht minder begünſtigten ihn die Herzoge von Oſſuna und Olivares. Aber nicht ſo glücklich wie der Beginn war die ſpätere Zeit ſeines Lebens. Ob unverſchuldetes Mißgeſchick ihn betroffen, ob er durch unruhige Gemüthsart und Ungeſchmeidigkeit daſſelbe herbeigerufen, iſt zweifelhaft; die Zeit ſeiner Rückkehr nach Spanien gleichfalls. Man weiß nur, daß er, um ſich und ſeiner zweiten Frau Unterhalt zu verſchaffen, genöthigt wurde, um Geld für die Bühne zu arbeiten. Seine letzten Jahre ſcheint er in Madrid verlebt zu haben, wo er wahrſcheinlich mit Lope de Vega und deſſen Familie befreundet war. Den erſten Band ſeiner Comödien [149]) widmete er der Marcela, der Tochter Lope's,

[149]) Die Sammlung der Comödien des Guillen de Caſtro iſt von äußerſter Seltenheit, weshalb wir hier ihren Titel und Inhalt angeben:

Primera Parte de las Comedias de D. Guillen de Castro. Valencia, por Felipe Mey, 1621.

El perfeto Caballero El Conde Alarcos. La humildad sobervia. D. Quixote. Las mocedades del Cid 1. y 2. parte. El desengaño dichoso. El Conde Dirlos. Los mal casados de Valencia. El nacimiento de Montesinos. El Curioso impertinente. Progne y Filomena.

Segunda Parte de las Comedias de D. Guillen de Castro. Valencia, por Miguel Sorolla, 1625.

Engañarse engañando. El mejor esposo. Los enemigos hermanos. Cuánto se estima el honor. El Narciso en su opinion. La verdad averiguada y engañoso casamiento. La justicia en la piedad. El pretender con pobreza. La fuerza de

und des Letzteren **Almenas de Toro** ſind mit einer Dedication an ihn verſehen, welche Hochachtung vor ſeinem Talent wie vor ſeinem Charakter ausſpricht. Daß er auch mit Cervantes in freundſchaftlichen Verhältniſſen geſtanden, iſt eine bloße Vermuthung; denn Alles, was wir von einem Bezuge der beiden Männer zu einander wiſſen, beſchränkt ſich darauf, daß unſer Dichter die Stoffe von dreien ſeiner Schauſpiele aus den Werken des Cervantes entlehnt und dadurch ſeine Hochſtellung des überlegnen Geiſtes anerkannt hat, dieſer aber die Süßigkeit und Anmuth des Guillen de Caſtro preiſt.

Im Jahre 1631 ſtarb der Letztere in ſo großer Dürftigkeit, daß er im Hoſpital der Krone von Aragon begraben werden mußte.

Der erſte Theil der **mocedades del Cid** nimmt bei Betrachtung von Guillen de Caſtro's Werken, wegen der berühmten franzöſiſchen Nachahmung ſowohl als wegen ſeines ſelbſtſtändigen Werthes, die meiſte Aufmerkſamkeit in Anſpruch. Um zu einer Vergleichung des Corneille'ſchen Drama's mit deſſen ſeltenem Original anzuregen, werde hier der Gang und die Scenenfolge des letzteren angedeutet [150]).

la costumbre. El vicio en los estremos. La fuerza de la Sangre. Dido y Eneas.

Zwei andere Stücke von ihm ſtehen unter den oben angeführten **Doze Comedias de IV. Ingenios Valencianos.**

[150]) Man hat behauptet, Corneille habe noch ein zweites Drama, das die auffallendſte Aehnlichkeit mit ſeinem Cid zeigt, den **Honrador de su padre** von Juan Bautiſta Diamante, benutzt. Die Uebereinſtimmung dieſes Stücks mit dem franzöſiſchen iſt allerdings ſo groß, daß ſie ſich nur durch Nachahmung erklären läßt; allein wie einzig

Die bekannten Volksromanzen vom Cid bilden die Grundlage der **Mocedades** und ſind ſtellenweiſe ſogar mit großem Geſchick in deren Dialog verwebt. Das Motiv aber, welches das Hauptintereſſe des Drama's, den Kampf zwiſchen Liebe und Ehre, bedingt, ſcheint dem Guillen de Caſtro eigenthümlich zu gehören; denn die Romanzen erwähnen einer frühern Liebe des Cid zu Ximenen nicht.

Im Beginn des Stücks wird dem Rodrigo vor verſammeltem Hofe der Ritterſchlag ertheilt; die Reden Ximenens und der Infantin deuten auf eins der Hauptmotive der folgenden Handlung, die Leidenſchaft Beider für den jungen Helden, hin; gleich vortrefflich iſt in dieſer Scene der hochfahrende Charakter des Prinzen Don Sancho durchgeführt und mit der edlen Würde des Cid in Contraſt gebracht. Nach beendigter Ceremonie bleibt der König mit ſeinen vier Räthen, unter denen auch Graf Lozano und Diego Lainez, und theilt ihnen mit, er habe den Letztern zum Er-

ein ſolches Beiſpiel in der ältern ſpaniſchen Literatur auch daſtehen möge, ſo kann hier doch nicht anders angenommen werden, als daß der Spanier den Franzoſen nachgeahmt habe; denn Corneille's Cid erſchien im Jahre 1636; der älteſte Druck des **Honrador de su padre** aber ſcheint von 1659 zu ſein (ſ. den 11. Band der **Comedias nuevas escogidas de los mejores Ingenios de España. Madrid, 1659**) und viel vor dieſer Zeit kann auch Diamante ſich nicht als Dichter hervorgethan haben, da ſein Name in keiner der früheren Sammlungen ſpaniſcher Comödien vorkommt und überhaupt von keinem Schriftſteller aus der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts erwähnt wird. Man kann übrigens dem franzöſiſchen Dichter den Ruhm gönnen, der ihm aus dieſer Nachbildung ſeines Cid zufließt, da der **Honrador de su padre** ein ganz geringfügiges Stück iſt, das in keiner Hinſicht einen Vergleich mit den **Mocedades** aushält. S. darüber den Artikel Diamante im dritten Bande dieſer Geſchichte.

zieher des Prinzen gewählt; hiedurch glaubt ſich Lozano zurückgeſetzt, wirft dem Diego Lainez in bittern Sarkasmen deſſen Alter und Hinfälligkeit vor, geräth in hitzigſten Wortwechſel mit ihm und reicht ihm endlich einen Backenſtreich. Der ſo beſchimpfte Greis drückt in gebrochenen Worten ſeinen Schmerz über die Ohnmacht des Alters, ſo wie ſeinen Durſt nach Rache aus. Die ganze Scene iſt meiſterhaft, der Dialog von höchſter Lebendigkeit. — Der folgende Auftritt zeigt uns den Rodrigo mit ſeinen beiden jüngeren Brüdern; zu ihnen tritt ihr Vater, der verunehrte Diego, mit zerbrochenem Stabe, und bricht in ein leidenſchaftliches Selbſtgeſpräch über die Qual ungerächter Kränkung aus. Dann ruft er, ganz wie in den Romanzen, den jüngſten Sohn herbei, preßt ihm die Hand zuſammen, und entläßt ihn, da er Klagen über den Schmerz ausſtößt, mit bittern Schmähungen; daſſelbe wiederholt ſich mit dem andern Sohn. Zuletzt ruft er den Rodrigo, der ſeinen Unwillen ausſpricht, daß die jüngeren Brüder den Vortritt vor ihm gehabt, als aber der Vater ſeine Hand ergreift und hineinbeißt, ergrimmt ausruft, er würde, wenn Jener nicht ſein Vater wäre, ihm einen Backenſtreich geben. „Das würde nicht der erſte ſein, den ich empfangen," erwidert Diego, ſpricht in einer Rede voll Feuer ſein Entzücken über den muthigen Stolz des Sohnes aus und trägt demſelben die Rächung ſeiner Ehre auf. Dann folgt ein Monolog voll lyriſchen Schwunges, der Rodrigo's Kampf zwiſchen Pflicht und Liebe ſchildert; der Graf nämlich, an dem er des Vaters Ehre rächen ſoll, iſt der Vater ſeiner geliebten Ximene. In der folgenden Scene wird dieſer Seelenkampf des Jünglings weiter entwickelt, indem ihn in Ximenen, die

vom Balkone zu ihm ſpricht, die Stimme der Liebe ruft, das Auftreten des Grafen ihn an das Gebot der Pflicht mahnt; der Anblick des greiſen Vaters macht dem Schwanken ein Ende. Es folgt ein kurzer und lebendiger, von Corneille genau nachgeahmter Wortwechſel zwiſchen Rodrigo und dem Grafen; ſie gehen kämpfend ab, und Letzterer ruft hinter der Scene: „Ich bin beſiegt!“ Rodrigo tritt wieder auf, vor Lozano's Begleitern fliehend, die Infantin aber hindert ſeine weitere Verfolgung.

Im zweiten Akt wird dem König gemeldet, Rodrigo habe den Grafen getödtet; vor ihm erſcheinen Ximena und Diego, jene mit einem blutigen Schnupftuch, dieſer die Wange mit Rodrigo's Blut gefärbt; Jeder trägt ſeine Sache mit großer Lebendigkeit vor; Ximena ſagt (wie bei Corneille), der Tod habe ihren Vater gehindert, ſeine Befehle durch einen andern Mund, als den ſeiner Wunde auszudrücken, ſie ſeien mit blutigen Zügen in den Staub geſchrieben; Diego, er ſei an Lozano's Leiche getreten, die Beleidigung mit dem Blute des Beleidigers abzuwaſchen. Der König verſpricht Ximenen ſeinen Schutz und Rodrigo's Verhaftung. Prinz Sancho aber, deſſen übermüthiger Charakter ihn bis zu Drohungen gegen den König treibt, verwendet ſich für Diego. — Dann führt uns der Dichter Ximenen im Geſpräch mit ihrer Vertrauten vor; ſie enhüllt der Letzteren, wie, trotz dem Gebot der Ehre, ihre Liebe zu dem Mörder des Vaters nicht erloſchen ſei. Rodrigo, der ihr im Verborgnen zugehört hat, wirft ſich ihr zu Füßen, ſie bittend, ihren Vater an ihm zu rächen, wie er den ſeinen an Lozano gerächt. Sie verhehlt ihm ihre Zuneigung nicht, ſagt aber zugleich, ihre Ehre werde ſie antreiben, Alles zu

thun, um den Mörder ihres Vaters der Gerechtigkeit zu überliefern. — Sehr vorzüglich ist in dem nächsten Auftritt Diego's leidenschaftliches Entzücken bei der ersten Annäherung seines Sohnes, sein Frohlocken über die Rächung seiner Ehre, über die angestammte Tapferkeit seiner Familie, geschildert; er ermahnt den Sohn, die betretne Heldenbahn zu verfolgen und in den Kampf wider die Mauren zu ziehen, wozu dieser auch hinwegeilt, nachdem er den Segen des Vaters erhalten. — Als Gegensatz zu diesen wild bewegten Scenen wird nun das Leben der Infantin in ländlicher Einsamkeit geschildert. Mehrere Reiter sprengen vorüber, in deren einem sie Rodrigo erkennt, der sich vom Pferde schwingt und ihr für seine Rettung, die er ihrer Vermittlung schulde, Dank sagt; doch überschreitet er die Gränzen allgemeiner Galanterie nicht, während sie ihre zärtlichen Gefühle kaum zu verbergen vermag. Hieran schließt sich eine Kampfscene zwischen Mauren und Christen, worin Rodrigo einen Maurenkönig besiegt, und verkündigt, er müsse vor Ende des Tages noch zwei andere Könige zu Gefangenen machen; dann eine mit der Haupthandlung nur locker verbundene Episode, welche nur den heftigen und abergläubischen Charakter des Prinzen weiter ausmalt. Zunächst erscheint Rodrigo, die Kriegsbeute dem Könige zu Füßen legend; der edle maurische Gefangene redet ihn **mio Cide**, mein Herr, an, und der König bestimmt, dies solle der beständige Beiname des Rodrigo sein. Von Neuem tritt Ximena mit einem Gefolge von vier wehklagenden Dienern auf und trägt ihre Klage gegen Rodrigo genau in den Worten der Romanze vor. Der König verheißt ihr, den Cid wegen der Ermordung ihres Vaters zu verbannen.

Dritter Akt. Die Infantin vertraut dem Höfling Arias Gonzalo, nicht ohne einige Eifersucht durchschimmern zu lassen, daß Ximena, trotz ihrer anscheinenden Verfolgung des Cid, denselben unverkennbar liebe. Der König erklärt seine Absicht, die Entscheidung seines Rechtes auf die Stadt Calahorra einem Zweikampf anzuvertrauen, und wählt den Cid zu seinem Kämpfer. Ein Diener kündigt Ximena an, worauf der König klagt, sie werde ihm lästig und falle ihm immer mit ihren Anliegen beschwerlich. Hiervon nimmt Arias Veranlassung, die Bemerkung der Infantin über Rodrigo's und Ximenens Liebe mitzutheilen; eine Heirath zwischen Beiden werde das beste Mittel sein, alle Klagen zum Schweigen zu bringen. Ein Plan wird geschmiedet, um zu entdecken, ob die Besprochene wirklich Liebe für den Cid fühle. Ximena tritt ein, Recht fordernd und den König der Lässigkeit zeihend, wie zuvor; dann ein Diener, der die Nachricht bringt, Rodrigo sei getödtet. Jene, die Wahrheit des Berichts nicht bezweifelnd, sinkt ohnmächtig zu Boden. Da sie wieder zur Besinnung kommt, gesteht der König die List und den Zweck derselben ein; sie aber sucht den Beweis, den man von ihrer Betrübniß hernimmt, zu entkräften, und erklärt sich bereit, Hand und Eigenthum dem Edelmanne, ihr halbes Eigenthum dem Manne geringern Standes zu schenken, der ihr Rodrigo's Haupt bringen werde. Der König, auf die Unüberwindlichkeit des Cid bauend, läßt diese Bedingungen bekannt machen. — Hierauf wird die aus den Romanzen allgemein bekannte Episode vom aussätzigen Bettler, der sich nachher in den heiligen Lazarus verwandelt, eingeschaltet. Dann wird verkündigt, ein Zweikampf in Gegenwart des Königs solle das Schicksal

von Calahorra entſcheiden. Ein Aragoniſcher Rieſe, Don Martin, ruft mit Frechheit jeden Caſtilianiſchen Ritter zum Zweikampfe hervor; der Cid nimmt die Forderung an und wagt den ungleichen Kampf. Zunächſt wird uns Ximene in ihren Beſorgniſſen über den Ausgang des Zweikampfs vorgeführt. Sie empfängt einen Brief des Don Martin, der ihre Hand und ihr Eigenthum fordert und verkündigt, er werde bald mit dem Haupte des Mörders ihres Vaters vor ihr erſcheinen. Sie wird von Schmerz überwältigt, und ruft aus, daß ſie den Schatten ihres Feindes anbete, den Mann, den ſie getödtet, beweine. Die letzte Scene ſpielt am Hofe des Königs. Ximena, in feſtlichem Brautanzuge, ſtellt ſich über den vermeintlichen Tod des Cid erfreut, wird aber, da ſie ihn beſtätigt hört, vom Gefühl überwältigt, geſteht ihre Liebe ein und bittet den König um die Erlaubniß, ihr Vermögen dem Don Martin zu übergeben, ihre Hand aber demſelben zu verweigern. Sie hat dieſe Worte kaum ausgeſprochen, als der Cid erſcheint, ſeinen Sieg berichtet und um Ximenens Hand anhält. Dieſe willigt nach kurzem erheucheltem Widerſtand ein.

Von Gang und Scenenfolge des Stücks konnte dieſe Skizze einen Begriff geben, nicht aber von dem reichen Farbenzauber, der über das ganze Gemälde gebreitet iſt, nicht von dem ächt romantiſchen Geiſte, der es durchweht; nicht von der pſychologiſchen Feinheit, womit der Kampf widerſtreitender Gefühle in Rodrigo's und Ximenens Bruſt geſchildert iſt. Die Sprache des Drama's kann muſterhaft genannt werden; ſie hat jene dem Stoffe ſo angemeſſene edle Einfachheit der Volksromanze in ſich aufgenommen und entbehrt doch nicht des phantaſiereichen Schmuckes und der

Bilderpracht, die mit großer Mäßigung für die leidenschaftlicher bewegten Stellen aufgespart sind.

Tadeln könnte man, als die Einheit der Handlung störend, die Figur des Prinzen Sancho, ferner, als unnöthig und den Gang des Stücks hemmend, die Episode des dritten Akts; allein man bedenke, wie fest beide durch Romanze und Geschichte in der Erinnerung des Volks mit dem gefeierten Lieblingshelden verwachsen waren, und man wird den Dichter nicht tadeln wollen, die charakteristische Gestalt, die schöne Sage zur Gruppirung um den Helden benutzt zu haben.

Geht man nun zur Betrachtung der französischen Tragödie über, so wird man bald gewahr, daß alles Verdienst, das sich etwa dem Corneille zuschreiben läßt, negativer Art ist, d. h. in Auslassung der oben erwähnten Beiwerke besteht; was er von positiv Gutem hat, ist dem Spanischen entlehnt. Aber wie erstarrt und vergröbert Alles! Wo ist jener bald zarte, bald mächtige Hauch der Poesie geblieben, der uns aus dem Spanischen Stücke erquickend und belebend entgegenweht? Statt seiner finden wir den hohlsten rednerischen Pomp, statt der Sprache der Empfindung eine bombastische Phraseologie, statt des bei Guillen de Castro so trefflich motivirten Kampfes zwischen Ehre, Liebe und kindlicher Pflicht eine widerwärtige Koketterie mit diesem Gefühl, statt der Heldengestalt Rodrigo's, die sich in lebendig vorgeführten Thaten spiegelt und entfaltet, einen prahlenden Großsprecher; und wir fühlen uns versucht, dem Urtheil der französischen Akademie über den Cid, wenn auch von einem sehr verschiedenen Gesichtspunkte aus, beizupflichten. Bedenken wir nun, daß diese Tragödie noch immer

eine der beſten der franzöſiſchen Bühne iſt, ſo müſſen wir erſtaunen, wie dieſe Armſeligkeit den Spaniern einer ſpätern Zeit ſo imponiren konnte, daß ſie den reichen Flor ihres Nationaltheaters darüber vergaßen.

Es kann nur lehrreich ſein, die Mängel der Corneille'ſchen Tragödie näher ins Auge zu faſſen. Die famöſen Einheiten, in welche die tragiſche Handlung geſchnürt werden mußte und als deren Hauptzweck doch immer die Wahrſcheinlichkeit hervorgehoben ward, haben hier, wie in ſo vielen andern Fällen, gerade das Gegentheil, einen Haufen von Unwahrſcheinlichkeiten, hervorgerufen, auf welche hinzudeuten ſich wohl der Mühe lohnt, da der mißverſtandene Claſſicismus in Frankreich noch immer nicht ganz ausgeſtorben iſt. Die Beleidigung Diego's, der Zweikampf, die Verfolgung, Verheimlichung und Flucht des Cid, deſſen Heldenthaten gegen die Mauren und endlich der geſetzliche Kampf mit Don Sancho — das Alles ſoll in einem Zeitraum von wenigen Stunden vorfallen. Aber mehr. In dem Spaniſchen Stück wird Ximenens Gram um den gemordeten Vater durch die Zeit gelindert, ihre Liebe und Bewunderung für den Cid durch eine lange Reihe glänzender Thaten, durch wiederholte Proben von deſſen unvergänglicher Treue und Anhänglichkeit an ſie erhöht; bei Corneille dagegen verſpricht ſie einige Stunden nach dem Tode ihres Vaters, deſſen blutende Leiche noch kaum beſtattet ſein kann, dem Mörder deſſelben ihre Hand [151]).

[151]) La Harpe läugnet, daß Ximene in die Vermählung willige, allein er vergißt ihre Worte vor dem Zweikampf Rodrigos und Sanchos:

Sors vainqueur d'un combat, dont Chimène est le prix!

Noch ein andrer Vorwurf iſt dem franzöſiſchen Dichter zu machen. Im Original iſt, in Uebereinſtimmung mit der Geſchichte, Alt-Caſtilien zum Schauplatz der Begebenheiten gemacht; Corneille dagegen hat, ohne irgend einen ſichtbaren Beweggrund, denſelben, ſo wie den Hof von Caſtilien, nach Sevilla verlegt; ein greller Verſtoß gegen die hiſtoriſche Wahrheit, denn jene Stadt befand ſich damals und noch mehr als ein volles Jahrhundert nach dem Tode des Helden in den Händen der Mauren. Solche Anachronismen finden ſich allerdings auch bei den großen romantiſchen Dichtern nicht ſelten; allein bei ihnen kann faſt durchgängig beweiſen werden, daß ſie dieſelben nur begingen, wenn ihre dichteriſchen Zwecke es ſo erforderten; zu Gunſten des Corneille dagegen läßt ſich ein ſolcher Beweis ſchwerlich führen; bei ihm haben wir einen baaren, handgreiflichen Irrthum, gegründet auf eine Unkenntniß der Geſchichte, wie ſie nicht größer gedacht werden kann. Und ſeltſam! Die ſcharfſichtigen Kritiker, welche die unbedeutendſten Verletzungen der örtlichen oder zeitlichen Wahrheit im Shakſpeare ſo ſtreng getadelt haben, gedenken dieſes Verſtoßes mit keiner Sylbe.

Was nun die Darſtellung und ſprachliche Ausführung betrifft, ſo ward ſchon geſagt, daß Alles entſeelt, ohne Schwung und Leben iſt. Der franzöſiſche Tragiker hat ſo gut wie nichts von der poetiſchen Schönheit des Originalgedichts auf ſeine Arbeit zu übertragen vermocht; denn die einzelnen Stellen, die er dem Spanier entwendet und die allenfalls auch noch in Alexandrinern anhörbar ſein würden [152]),

[152]) Daß viele Verſe des Originals faſt wörtlich in die Umar-

verlieren durch den Wuſt hochſtelziger Phraſen, von denen ſie umgeben ſind, ſogleich alle Bedeutung. Und worin be=

beitung übergegangen ſind, können unter anderen folgende Beiſpiele zeigen:

Escribió
Con sangre mi obligacion
Son sang sur la poussière écrivoit mon devoir.

— — — La mitad de mi vida
Ha muerto la otra mitad.
Al vengar
De mi vida la una parte
Sin las dos he de quedar.

La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau
Et m'oblige à venger après ce coup funeste
Celle que je n'ai plus sur celle qui me reste.

Por mi honor he de hacer
Contra ti cuanto pudiere
Deseando no poder

Je ferai mon possible à bien venger mon père,
Mais malgré la rigueur d'un si cruel devoir
Mon unique souhait est de ne rien pouvoir.

El honor que se lava
Con sangre se ha de lavar.
Ce n'est que dans le sang qu'on lave un tel outrage.

Toca las blancas canas que me honraste,
Llega la tierna boca à la megilla
Donde la mancha de mi honor quitaste.

Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur,
Viens baiser cette joue et reconnois la place
Où fut jadis l'affront que ton courage efface.

— — Aliento tomo

ſteht denn nun das Verdienſt des Corneille? In dem Wegſtreichen der epiſodiſchen Scene des dritten Akts, das ein Theaterſchneider doch gleichfalls hätte vornehmen können? Oder darin, daß er die thätliche Prüfung von Rodrigo's Muth, welche der alte Diego vornimmt, in die Frage umgewandelt hat: **Rodrigue, as-tu du coeur?** — Das Letztere wird ihm als Zeichen eines feinen Geſchmacks beſonders hoch angerechnet und mag durch die engherzige Convenienz der franzöſiſchen Bühne allerdings vorgeſchrieben geweſen ſein; allein man glaube nicht, daß dieſe Aenderung eine Verbeſſerung enthalte; der Spanier erkennt jenen conventionellen Maaßſtab mit Recht nicht an, ſeine Scene iſt aus dem friſchen Quell der Volksdichtung geſchöpft und hat etwas Naives, eine unmittelbare Poeſie, für die das Auge des Franzoſen freilich geſchloſſen war. Indeſſen wir wollen billig ſein und die Umwandlung dieſer Stelle einmal als einen wirklichen Fortſchritt gelten laſſen, ſo wird doch noch immer gefragt werden müſſen, worin Corneille, der ſich natürlich hoch über dem Spanier erhaben glaubt und ihn überall mit weiſer Miene corrigirt, ſein Original denn weiter in Wahrheit verbeſſert habe? Gewiß in weniger als

Para en tus alabanzas empleallo.
Laisse moi prendre haleine afin de te louer.

Como la ofensa sabia
Luego cai en la venganza.
Dès que j'ai sû l'affront j'ai prévû la vengeance.

Esse sentimiento adoro,
Essa colera me agrada.

Agréable colère!
Digne ressentiment á ma doulcer bien doux!

nichts; er hat keinen einzigen Zug hinzugethan, der nicht Entstellung und Verzerrung wäre; er hat eine gänzliche Blindheit für die Tiefe und Schönheit der wahren Poesie, oder eine gänzliche Unfähigkeit, sie zu reproduciren, bewiesen; er hat ein reiches und farbiges Gemälde in eine trockne und steife Schulzeichnung ohne Licht und Schatten umgewandelt, aus einem lebenvollen Gedicht ein frostiges Uebungsstück für die Declamation gemacht. Wenn trotz dem im französischen Cid noch Schönheiten übrig geblieben sind, so ist das nicht Schuld des Bearbeiters, der sein Möglichstes gethan hat, alle Vorzüge des Originals zu zernichten, sondern ein Zeichen von der Vortrefflichkeit des letzteren, die selbst von den ungeschicktesten Händen nicht ganz zerstört werden konnte. Wir haben es hier mit den übrigen Werken des Tragikers, der aus Courtoisie noch immer der Große genannt wird, nicht zu thun; soll sich dieser Beiname aber auf den Cid gründen, so können wir denselben nicht anders als in ironischem Sinne nachsprechen.

Der zweite Theil des **Mocedades**, der die ferneren Jugenderlebnisse des Cid und die damit zusammenhängenden Begebenheiten, die Ermordung des Königs Sancho vor Zamora u. s. w. behandelt, steht dem ersten in Bezug auf Einheit des Interesses nach, nicht aber an poetischen Schönheiten im Einzelnen. Besonders glücklich sind in diesem ächten Nationalschauspiel Geist und Ton des spanischen Mittelalters getroffen. Der Cid trägt hier mehr, als in dem ersten Theile, jenen hochfahrenden und trotzigen Charakter, der ihm von den Romanzen geliehen wird; überhaupt sind die Volkslieder und Chroniken noch fleißiger benutzt. Vorzüglich glänzt im dritten Akt die bewunderns-

werthe Scene von dem Kampfe der drei Söhne des Arias Gonzalo. Der König Sancho ist vor Zamora, in welcher Stadt er seine Schwester belagert hielt, ermordet worden. Ein Ritter aus dem königlichen Lager, Diego de Lara, hat die Bewohner von Zamora der Mitwissenschaft um den Mord angeklagt und sie aufgefordert, vier Kämpfer zu stellen, gegen welche er seine Aussage mit dem Schwerte erhärten wolle. Der greise Arias Gonzalo, Befehlshaber der belagerten Stadt, erscheint mit seinen vier Söhnen, um die Ehre von Zamora zu vertheidigen. Trotz seines Alters will er der Erste in der Kampfbahn sein und nur mit Mühe kann Sancho's Schwester, deren einzige Stütze er ist, ihn bestimmen, zuerst seine Söhne kämpfen zu lassen. Die Infantin, in tiefer Trauer, steigt auf ein Gerüst, von wo sie dem Kampfe zusehen will; Arias Gonzalo, das Herz voll trüber Vorahnungen, sitzt neben ihr. Gegenüber auf einem anderen Gerüste erblickt man den Cid als Kampfrichter und um ihn her die vorzüglichsten Ritter des Castilianischen Heeres. Der Ankläger, Diego de Lara, tritt hervor und gleich darauf stellt sich auch der älteste Sohn des Arias ein, beugt sich vor der Infantin, bittet um den Segen des Vaters und beginnt den Zweikampf. Nicht lange, und der Jüngling sinkt tödtlich getroffen zu Boden. Der Vater verbirgt seinen Schmerz und ruft den zweiten Sohn herbei. „Mein Sohn, der Tod Deines Bruders muß Dir noch mehr Muth verleihen! Er ist als wackerer Krieger gestorben; räche ihn und dank' ihm so für das Beispiel, das er Dir gegeben hat!" Der Jüngling legt die Lanze ein; die Drommete erschallt von Neuem, die Infantin schau-

dert und bald ſieht Arias auch das zweite ſeiner geliebten Kinder todt zur Erde fallen.

Diego de Lara. Den dritten Sohn, Don Arias! mit dieſem hier iſt es zu Ende.

Rodrigo Arias. Da bin ich! da bin ich!

Arias. Mein Sohn, ich halte mich nicht mehr; ich will mit Dir in die Kampfbahn hinabſteigen; bin ich in Deiner Nähe, ſo kann ich Dir eher Anleitung geben; mein Athem, meine Stimme werden Dich ermuthigen.

Rodrigo Arias. Du ſcheinſt an mir zu zweifeln, mein Vater. Habe ich nicht ſeit lange gezeigt, daß ich zu ſiegen und zu tödten weiß? Es ſchmerzt mich, daß gerade Du mich verkennen kannſt! Wollte Gott, ich hätte die Kampfbahn vor meinen Brüdern betreten dürfen!

Die Lanzen werden eingelegt; Diego de Lara zerſchmettert den Helm des Rodrigo Arias, dieſer aber ſpaltet mit letzter Kraft dem Pferde ſeines Gegners den Kopf; das ſterbende Streitroß trägt ſeinen Herrn, der es nicht mehr bemeiſtern kann, über die Schranken hinaus. Rodrigo Arias, durch den Streich, der ſeinen Helm getroffen hat, ſelbſt tödtlich verwundet, ſinkt ſterbend in die Arme ſeines Vaters und denkt ſelbſt im letzten Augenblick nur daran, zu fragen, wer Sieger ſei. Diego de Lara will den Kampf von Neuem beginnen, um den Sieg zu vollenden, aber man ruft ihm zu, er ſei beſiegt, weil er die Schranken überſchritten habe. Es entſteht ein lebhafter Streit, der zuletzt dahin beigelegt wird, daß man erklärt, Zamora ſei von dem Verdacht der Theilnahme an Sancho's Ermordung gereinigt, dem Rodrigo de Lara aber müſſe der Ruhm des Siegers zuerkannt werden.

Noch zu drei anderen Malen, in „der Geburt des Monteſinos“, im „Grafen von Irlos“ und im „Alarcos“ hat Guillen de Caſtro alte Romanzen dramatiſirt, und zwar mit gleichem Glück. Wenn, nach Cervantes, Süßigkeit und Anmuth allerdings hervorſtechende Eigenſchaften dieſes Dichters ſind, ſo fehlt es ihm doch auch nicht an Energie und tragiſcher Kraft, was er beſonders in ſeinem Alarcos bewieſen hat. — Von den beiden ſeiner Dramen, deren Stoff dem Alterthum entnommen iſt, zeichnet ſich vorzüglich die Dido (die auch von Lope de Vega in der Dedication der **Almenas de Toro** geprieſen wird) durch Feuer und tief-poetiſche Gluth aus. — Weniger iſt ihm der Verſuch gelungen, Novellen des Cervantes in Dramen zu verwandeln; wie viel Talent und Kunſt er auch auf die Umgeſtaltung verwendet hat, ſo bleibt er doch hinter dem Erzähler zurück, wie dies namentlich in ſeinem D. Quijote der Fall iſt, in dem er die Geſchichten von Cardenio, Lucinde, Fernando und Dorothea, ſo wie die von der Micomicona und von der Buße in der Sierra Morena zuſammengedrängt hat. —

Engañarse engañando iſt reich an den feinſten pſychologiſchen Schilderungen. Ein Caſtilianiſcher Herzog wünſcht auf's dringendſte, ſeinen älteſten Sohn, den Marques, mit der Prinzeſſin von Béarn zu vermählen; aber dieſer iſt allen Weibern abhold und liebt es, in ländlicher Einſamkeit zu leben. Nach vielen Ueberredungen läßt er ſich beſtimmen, die ihm zugedachte Gemahlin wenigſtens kennen zu lernen und an ihren Hof zu reiſen, aber nur in der Art, daß ſein Bruder Fabrique in ſeinem Namen auftritt, während er ſelbſt ſich für deſſen Bedienten ausgibt, um unbefangener

beobachten zu können. Die Prinzeſſin macht durch ihre Reize ſeine bisherige Abneigung gegen die Ehe ſchon wanken; aber da er alle Frauen für falſch und treulos hält, ſo beſchließt er, ſie vorher auf die Probe zu ſtellen, und beauftragt ſeinen Bruder, alle ſeine Kunſt aufzubieten, um ſie zur Gewährung einer unerlaubten Zuſammenkunft zu beſtimmen. Dieſer, ſelbſt verliebt, iſt zur Erfüllung der Bitte bereit, kann aber durchaus nicht zum Ziel gelangen. Inzwiſchen hat die Prinzeſſin die Verkleidung und den Anſchlag des Marques erfahren und beſchließt, ſich durch eine Gegenliſt zu rächen. Sie gibt dem vorgeblichen Bedienten die unzweideutigſten Zeichen ihrer Neigung und ſagt ihm zuletzt geradezu, ſie wolle zwar den Marques heirathen, in Wahrheit aber ihm (dem Bedienten) angehören. Dieſer Beweis von Frivolität bringt den Marques außer ſich; er enthüllt ſich und will, die Treuloſigkeit der Weiber verwünſchend, ſich für immer verabſchieden, als ihm die Prinzeſſin erklärt, wie ſie von ſeiner Verkleidung unterrichtet geweſen ſei und unter dieſer Vorausſetzung jenen Vorſchlag in allen Ehren habe thun können; ſie habe nur Liſt mit Liſt vergolten. Der Marques muß nun wegen ſeines beleidigenden Verdachtes Abbitte thun, iſt froh, ſich enttäuſcht zu ſehen und reicht der reizenden Fürſtin ſeine Hand.

Beſondere Stärke entfaltet Guillen de Caſtro im Tragiſchen, und zwar ebenſo in der Schilderung ſtarker und mächtiger Leidenſchaften, im Gewaltigen und Erſchütternden, wie im Sanften und Rührenden. Reich an pathetiſchen Scenen, in welchen ſich dieſe Gabe in ihrem vollen Glanze zeigt, ſind unter ſeinen Stücken vorzüglich **Pagar en propia moneda** und **La justicia en la piedad**, zwei mit

hohen poetiſchen Schönheiten und ergreifenden dramatiſchen Momenten ausgeſtattete Dramen, denen indeß eine etwas überlegtere Dispoſition des Inhalts zu wünſchen wäre. Die Handlung in jenem iſt (mit Uebergehung von anderen damit verwebten Begebenheiten): Der Prinz Pedro von Aragon begibt ſich heimlich (weil beide Reiche mit einander im Krieg ſtehen) an den Hof von Caſtilien, um ſich die Gunſt der Prinzeſſin Elena zu erringen, wird aber hier für einen Spion gehalten und gefangen genommen, aus welcher Gefangenſchaft ihn indeſſen Elena befreit und mit ihm nach Zaragoza entflieht. Die Liebenden ſind glücklich, nur vereinigt zu ſein, und hoffen die Einwilligung des Königs von Aragon in ihre Vermählung zu erhalten; dieſer aber nimmt ſie ſehr ungnädig auf und läßt Elena als die Tochter eines ihn befeindenden Herrſchers einkerkern. Pedro ſinnt nun darauf, die Geliebte zu befreien. Ein Höfling, der Graf Octavio, verſpricht, ihm dazu behülflich zu ſein. Er räth dem Prinzen, der gleichfalls den Zorn des Königs auf ſich gezogen hat, vorzugeben, er ſei nach Caſtilien entflohen, ſich aber in Wahrheit in einem nahen Landhauſe verſteckt zu halten; während deſſen wolle er Elena befreien und in ſeine Arme führen. Octavio ſetzt den Plan wirklich in's Werk, aber in verrätheriſcher Art, indem er, ſelbſt in die Infantin verliebt, dieſelbe Dienern übergibt, welche ſie auf ſein Schloß führen ſollen, während er ſelbſt den Prinzen argliſtig in eine wilde Gebirgsgegend lockt und ihn hier ermordet. Elena, die noch immer der Hoffnung lebt, zu ihrem Geliebten geführt zu werden, wird unterwegs von Räubern überfallen, welche ihre Begleiter zur Flucht zwingen, ſie ſelbſt aber mit ſich fort-

ſchleppen. Auf ihrem fernern Zuge kommt ſie in die Gegend, wo ihr Geliebter umgebracht worden iſt; ſie hört ein ängſtliches Stöhnen, erblickt und erkennt den blutenden Pedro und wirft ſich jammernd über ihn hin. Selbſt die Räuber werden durch ihre Klagen zum Mitleid bewegt; ſie tragen den ſchwer Verwundeten in ihre Höhle, wo er unter der zärtlichen Pflege der Geliebten in's Leben zurückkehrt. Inzwiſchen haben die Könige von Aragon und Caſtilien ſich gegenſeitig den Krieg erklärt, indem Jener den Sohn, Dieſer die Tochter von dem Anderen zurückfordert. Die Gegner ſtehen ſich, zur Schlacht bereit, gegenüber; da erſcheint Elena verkleidet und erbietet ſich, beiden Vätern ihre Kinder zuzuführen, falls ſie dann aller Feindſchaft entſagen und in die Verbindung des Thronerben von Aragon mit der Infantin von Caſtilien willigen wollen. Dies wird natürlich angenommen, Elena enthüllt ſich und führt den geneſenen Prinzen herbei; von dem verrätheriſchen Octavio aber erfährt man, er ſei nach der vollbrachten That auf jammervolle Art im Gebirge um's Leben gekommen.

Das Hauptmotiv in **La justicia en la piedad** iſt: Der ausſchweifende Sohn eines Königs von Ungarn hat eine heftige Leidenſchaft für die ſchöne neuvermählte Celaura gefaßt, ſich ihrer und ihres Gemahls bemächtigt und Beide auf ſein Schloß geführt. Hier ſucht er die Unglückliche zu zwingen, ſich ihm zu ergeben, indem er droht, im Fall eines längeren Widerſtandes ihren Gatten umzubringen. Celaura hat einen furchtbaren Kampf zwiſchen der Gattenliebe und der Ehre zu beſtehen, in welchem am Ende die letztere unterliegt; aber trotzdem ermordet der Tyrann

ſeinen Gefangnen, um in den Alleinbeſitz der Geliebten zu gelangen. Dieſe fleht nun verzweiflungsvoll den König um Gerechtigkeit wider den Räuber ihrer Ehre und Mörder ihres Gatten an, und der Prinz wird zum Tode verurtheilt. Der letzte Theil des Stückes dreht ſich dann um den Streit, welchen Vaterliebe und die Pflicht der Gerechtigkeit in der Bruſt des Königs kämpfen; der Prinz zählt wegen mancher edlen Eigenſchaften, die freilich durch ſeine Ausſchweifung und Leidenſchaftlichkeit verdunkelt werden, viele Freunde, welche um ſeine Begnadigung flehen; aber der König beſchließt, der Gerechtigkeit freien Lauf zu laſſen, und will den Sohn eben zum Tode führen laſſen, als ein Volksauflauf entſteht und die Anhänger des Prinzen dieſen befreien und als König ausrufen. Der Vater, der das Todesurtheil nur mit ſchwerem Herzen unterzeichnet hat, iſt mehr erfreut als betrübt, daß auf dieſe Art die Ausführung des Spruches, den er als Rechtspfleger hat fällen müſſen, unmöglich wird; der Prinz aber hat in der Schule des Unglücks Weisheit gelernt, bereut ſeine That und legt die Krone dem Vater zu Füßen, der ihm nun mit Freuden verzeiht.

Ueberblicken wir im Allgemeinen das viele Treffliche, was dieſer Dichter hervorgebracht, ſo müſſen wir beklagen, daß man nicht für Vervielfältigung ſeiner Werke Sorge getragen hat, die, mit Ausnahme der **Mocedades del Cid**, nur in der alten Geſammtausgabe gedruckt und in dieſer, die nur noch in einer ſehr geringen Zahl von Exemplaren vorhanden iſt, Wenigen zugänglich ſind.

Von den übrigen Dichtern, die Cervantes als Begründer des nationalen Schauspiels neben Lope de Vega nennt, ist zum Theil nur wenig in Druck und auf uns gekommen. So gleich vom Doctor Ramon, der doch an Fruchtbarkeit, wenigstens der Zahl seiner Comödien nach, dem großen Meister am nächsten gekommen sein soll. Dieser Alonso Ramon (dessen Name auch Remon geschrieben wird) war Priester und Mönch im Kloster der barmherzigen Brüder zu Cuenca und ward in seinen späteren Jahren der Dichtkunst ungetreu, um sich der Geschichtschreibung zu widmen [153]). Seine Schauspiele waren, nach den wenigen, die noch vorhanden sind, zu urtheilen, von sehr untergeordnetem Gehalt und nur auf die große Masse der Theaterbesucher berechnet; die feiner Gebildeten konnten sie unmöglich befriedigen. Sein **Español entre todas naciones**, in dem er die Erlebnisse eines spanischen Abenteurers, des Licenciaten Pedro Ordoñez Cevallos, in fernen Welttheilen, unter andern am Hofe des Kaisers von Cochinchina, auf die Bühne gebracht hat, ist ein schlechtes Spektakelstück, ganz von den Zügen wahrer Poesie enblößt, durch die Lope selbst in seinen Extravaganzen noch zur Bewunderung hinreißt; eben so **el Sitio de Mons por el duque de Alva**; und nur in dem Lustspiel **Tres mugeres en una** zeigt sich eine nicht ganz geistlose Combination des Plans.

Die dramatische Laufbahn des Antonio de Galarza muß sehr kurz gewesen sein, denn in der Reise zum Parnaß (1614) wird von ihm als von einem schon Gestorbe-

[153]) Lope de Vega, Obras sueltas, T. I. pag. 22. — Cervantes Viage al Parnaso, pag. 64.

nen geredet; hieraus erklären sich auch die Ausdrücke, in welchen Cervantes in der oben angeführten Stelle von ihm redet. Von seinen Comödien haben sich nicht einmal die Titel erhalten.

Bis in spätere Zeit hinab scheint dagegen der von Cervantes gleichfalls gerühmte Gaspar de Avila gelebt zu haben, ohne daß es demselben deshalb gelungen wäre, eine bedeutsame Stellung unter den Bühnendichtern einzunehmen; wenigstens erheben sich die uns bekannten Schauspiele von ihm (**El valeroso Español, El respeto en el ausencia, La dicha por malos medios, Servir sin lisonja** und **El Familiar sin demonio**) kaum über die Mittelmäßigkeit; es sind flüchtig hingeworfene Improvisationen ohne inneren Gehalt und ohne Originalität der Erfindung; der Verfasser hat allerhand Motive zusammengerafft, aus denen sich wohl etwas hätte machen lassen, aber er hat sie durchaus nicht verarbeitet; er dringt nicht über das Aeußerlichste der Aktion hinaus, und läßt daher höhere Anforderungen ganz unbefriedigt. Die geistreichste Anlage haben unter den genannten Stücken **La dicha por malos medios** und **El familiar sin demonio**; indessen bieten auch sie nur Wiederholungen von Motiven dar, die auf der spanischen Bühne schon unendlich oft dagewesen waren, und ergötzen nicht einmal durch kühne und neue Combination derselben. **El valeroso Español**, ein Drama zur Verherrlichung des Ferdinand Cortes, enthält interessante Scenen, z. B. die, wo der Held sich gegen die bei'm Kaiser wider ihn erhobenen Anschuldigungen rechtfertigt; aber es sind nur aneinandergereihte Scenen, ohne daß ein dramatisches Interesse das ganze Stück durchzöge.

Ungleich bedeutender muß, nach dem hohen Lobe, das ihm von ſeinen Zeitgenoſſen geſpendet wird [154]), Miguel Sanchez geweſen ſein. Dieſer Dichter war aus Valladolid und ſtand als Secretair in Dienſten des Biſchofs von Cuenca. Nach einer Stelle in Lope's „neuer Kunſt, Comödien zu machen," ſcheint er ſchon im Jahre 1609 nicht mehr gelebt zu haben. Seine Bewunderer nannten ihn „den Göttlichen." Ein Urtheil über ſeine Verdienſte im Allgemeinen zu fällen, iſt uns nicht verſtattet, da nur noch ein einziges ſeiner Schauſpiele übrig iſt, nämlich **La guarda cuidadosa** [155]); aber ein bedeutendes Talent kann ihm ſchon auf das letztere hin zugeſchrieben werden. Es

[154]) Lope de Vega ſagt im **Laurel de Apolo** von ihm:

Aquel en lo Dramatico tan solo,
Que no ha tenido igual desde aquel punto
Que el Cothurno dorado fue su assunto,
Miguel Sanchez **que ha sido**
El primero maestro que han tenido
Las musas de Terencio.

S. auch Arcadia, L. V. — Viage al Parnaso, pag. 23.

[155]) Wie ſchon oben erwähnt wurde, enthalten der dritte und fünfte Band der großen Sammlung von Lope's Comödien viele Arbeiten anderer Dichter, und unter dieſen iſt auch die **Guarda cuidadosa**. Da die genannten beiden Bände für die Schauſpiel-Literatur aus dem Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts beſonders wichtig ſind, ſo geben wir ein Inhaltsverzeichniß derſelben:

Parte tercera de las Comedias de Lope de Vega y otros Autores con sus Loas y Entremeses. Barcelona, 1614. (Aus den dem Bande vorgehefteten Druckerlaubniſſen geht hervor, daß es noch eine ältere Ausgabe von Sevilla gibt.)

Los Fijos de la Barbuda, de Luis Velez de Guevara.

La adversa fortuna del Cavallero del Espiritu Santo, del Licenciado Juan Grajales.

iſt ein ſinnreich combinirtes und mit Beſonnenheit durchgeführtes Intriguenſpiel, das zwar nicht, wie ſpätere

El espejo del mundo, de Luis Velez de Guevara.

La noche Toledana, de Lope de Vega.

La Tragedia de Doña Ynes de Castro, del Licenciado Mexia de la Cerda.

Las mudanzas de Fortuna y successos de D. Beltran de Aragon, de Lope de Vega.

La privanza y caida de D. Alvaro de Luna, de Damian Salustrio del Poyo, vezino de la Ciudad de Sevilla.

La prospera fortuna del Cavallero del Espiritu santo, de Juan Grajales.

El esclavo del Demonio, de Mira de Mescua.

La prospera fortuna del famoso Ruy Lopez de Avalos el bueno, de Damian Salustrio del Poyo. Dos partes.

El sancto negro Rosambuco de la ciudad de Palermo, de Lope de Vega.

Außerdem fünf Loas und drei Zwiſchenſpiele: del Sacristan Soguijo, de los Romances und de los Guevos.

Flor de las Comedias de España, de diferentes Autores, recopiladas por Francisco de Avila. Parte V. Madrid, 1616.

El ejemplo de Casadas y prueva de la paciencia, de Lope de Vega.

La desgracia del Rey D. Alfonso el Casto, de Mira de Mescua.

Tragedia de los siete Infantes de Lara, en lenguage antiguo, de Hurtado Velarde, vezino de la ciudad de Guadalajara.

El Bastardo de Ceuta, del Licenciado Juan Grajales.

La venganza honrosa, de Gaspar Aguilar.

La hermosura de Raquel, de Luis Velez de Guevara, Gentilhombre del Conde de Saldaña. Dos partes.

El premio de las letras por el Rey Felipe II. de Damian Salustrio del Poyo, natural de Murcia.

La guarda cuidadosa, del divino Miguel Sanchez, vezino de la ciudad de Valladolid.

Stücke dieſer Gattung, durch ſeltſame Verwickelungen und complicirte Verhältniſſe überraſcht, aber ſich durch eine wohlerſonnene und nicht unintereſſante Handlung die Theilnahme der Zuhörer zu ſichern weiß. Der alte Leucato hat ſich mit ſeiner Tochter Niſea auf ſein inmitten dichter Wälder gelegenes Landhaus zurückgezogen, um nach einem den Staatsgeſchäften gewidmeten Leben ſeine letzten Tage in ländlicher Ruhe zubringen zu können. Der Prinz von Béarn, der auf ſeinen Jagden häufig in die Gegend kommt, lernt Niſea kennen und faßt eine Neigung für ſie, weshalb er einen längeren Aufenthalt in Leucato's Landhauſe macht. Als er ſich eines Tages lebhaft um die Gunſt der Geliebten bemüht, hört man draußen Lärmen und Schreckensrufe, und ſieht einen Reiter, der vor dem Hauſe einen heftigen Sturz mit dem Pferde thut. Der Geſtürzte wird ohnmächtig hereingebracht und von dem Hausherren auf's liebevollſte gepflegt. Es iſt Florencio, ein Liebhaber Niſea's, der ſich dieſer Liſt bedient und den Sturz abſichtlich gethan hat, um in der Nähe der Geliebten zu ſein und ſie vor dem Prinzen hüten zu können; dieſer erkennt jedoch bald ſeinen Nebenbuhler in ihm und weiß ihn aus dem Hauſe zu vertreiben. Florencio nimmt nun mit Einwilligung Leucato's die Kleidung eines Forſtaufſehers an, ſo daß er unbeargwohnt in der Nähe der Geliebten weilen und den Abſichten des Fürſten

El loco cuerdo, del Maestro Joseph de Valdivieso, Capellan Mózarabe de la Santa Iglesia de Toledo.

La rueda de la fortuna, de Mira de Mescua

La enemiga favorable, del Licenciado Tarrega.

Alle dieſe Stücke ſind von N. Antonio und im Catalog des Huerta fälſchlich dem Lope de Vega beigelegt worden.

entgegen arbeiten kann. Aus dieſem Verhältniß weiß der Dichter die anmuthigſten Situationen zu entſpinnen. Der eiferſüchtige Liebhaber überzeugt ſich von der Treue ſeiner Geliebten, weiß alle Verſuche des fürſtlichen Nebenbuhlers zu vereiteln und ſich zuletzt ſogar deſſen Einwilligung in die Vermählung mit Niſea zu erliſten. — Vorzügliches Lob verdient in dieſem Stücke die einfach edle und doch zugleich reiche und blühende Sprache.

Zwei der von Cervantes genannten Dichter haben wegen ihrer Berühmtheit ſowohl, als weil die große Anzahl der noch von ihnen vorhandenen Werke uns eine umfaſſendere Beurtheilung ihrer Leiſtungen vergönnt, auf beſondere Beachtung Anſpruch.

Mira de Meſcua [156])

aus Guadix im Königreich Granada, war zu Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts Archidiaconus in ſeiner Vaterſtadt, wurde vom Grafen von Lemos, Vicekönig von Neapel, begünſtigt, den er im Jahre 1610 nach Italien begleitete [157]), und lebte ſpäter als Geiſtlicher am Hofe Philipp's III. und IV. Da er ſchon in der 1603 gedruckten und, wie wiederholt geſagt wurde, noch um mehrere Jahre früher verfaßten Loa des Rojas als berühmter Theaterdichter ge-

[156]) N. Antonio (Bibl. Hisp. nova, I. 114) widmet ihm einen größeren Artikel, in dem er ihn dem Lope de Vega gleichſtellt und unter Anderem von ihm ſagt: **Natus quantumvis in musico hoc coelo velut alter aethereus sol.**

[157]) **Suarez, Historia de Guadix y Baza, pag. 323. — Navarrete, Vida de Cervantes, pag. 120.**

nannt wird, ſo muß er ſeine dramatiſche Laufbahn ſchon im ſechszehnten Jahrhundert begonnen haben. Seine Fruchtbarkeit ſcheint ſehr groß geweſen zu ſein; denn ſelbſt die im Druck erſchienenen Schauſpiele von ihm, die doch vermuthlich nur ein geringer Theil ſeiner ſämmtlichen Werke ſind, belaufen ſich auf mehr als fünfzig [158]).

Die poſaunenhaften Lobpreiſungen des N. Antonio erheben den Mira de Meſcua zu einem der größten Dichter ſeiner Nation. Wären nun die Werke des Letzteren untergegangen und nur das pathetiſche Encomium derſelben übrig geblieben, wie ſehr würde man nicht den Verluſt von Dichtungen beklagen, die ein ſo hohes Lob rechtfertigen konnten! Nun wir aber mit eignen Augen ſehen können, überzeugen wir uns, daß der Literator ein ganz verkehrtes Urtheil gefällt hat. Nicht allein Lope de Vega, ſondern noch viele andere minder berühmte Dichter ſtehen dem Meſcua gegenüber in unermeßlicher Ueberlegenheit da. Es fehlte dem Letzteren zwar nicht an Einbildungskraft und Erfindungsgabe, wohl aber an dem, was dieſen Eigenſchaften erſt die höhere Weihe gibt, an ächter Poeſie. Seine Werke ſind nicht mit voller Seelenkraft geſchaffen und gehen daher ſpurlos, oder doch ohne tiefe und bleibende Eindrücke zu hinterlaſſen, am Geiſte vorüber. Aber ebenſo wie an Begeiſterung fehlt es auch an Beſonnenheit; es ſcheint, als habe Mira de Meſcua die Genialität, an der es ihm gebrach, durch Wildheit und Excentricität zu

[158]) Die Comödien des Mira de Meſcua kommen in einzelnen Drucken und in den verſchiedenen Sammlungen ſpaniſcher Schauſpiele von mehreren Verfaſſern häufig vor; eine Geſammtausgabe derſelben aber, von der N. Antonio ſpricht, iſt uns nicht bekannt.

erkünſteln geſucht; er berückſichtigt keine der Einwendungen, welche die Vernunft gegen Vieles in der Erfindung und Ausführung ſeiner Stücke erheben mußte; er ſtürzt ſich mit Vorliebe in das Reich des Maßloſen und Ungeheuren, ſpricht den Geſetzen der Kunſt und des Geſchmacks Hohn und überſchwemmt die Bühne mit Extravaganzen und Abentheuerlichkeiten aller Art.

Wenn hiernach die Schauſpiele unſeres Autors dem künſtleriſchen Werthe nach eine ſehr untergeordnete Bedeutung haben, ſo ſind ſie doch durch den Reichthum wirkſamer dramatiſcher Motive merkwürdig, der in ihnen aufgeſpeichert iſt. Die Erfindung iſt hier zwar verſchleudert, die Fäden ſind nicht verſponnen, ſondern liegen als ein verworrenes Gewebe da; aber immer wird dem Mira de Meſcua die Ehre bleiben, viele intereſſante und ergiebige Vorwürfe, die auf der ſpaniſchen Bühne mit Recht Glück gemacht, zuerſt erſonnen zu haben, wenn er gleich die volle Ernte deſſen, was er geſäet, ſpäteren Dichter überlaſſen hat. So enthält ſein **Esclavo del Demonio** offenbar den Keim zu einzelnen Scenen in Calderon's Andacht zum Kreuz und wunderthätigem Magus, ſein **Galan, valiente y discreto** den von Alarcon's **Examen de maridos**; und ſo entdeckt man noch in verſchiedenen anderen ſeiner Stücke Materialien, die von nachkommenden Dramatikern ausgebeutet worden ſind.

In **El Ermitaño galan** werden wir in die frühere Zeit des Chriſtenthums verſetzt. Abraham, ein ägyptiſcher Jüngling von vornehmer Geburt, iſt mit der ſchönen Lucrecia verlobt und im Begriff, die Hochzeit mit ihr zu feiern, als er plötzlich eine innere Stimme vernimmt, die ihm

ſagt, die allzu große Liebe zu ſeiner Verlobten werde ſeiner Seele Verderben bringen und ſie vom Pfade des Heils ablenken. In Folge dieſes Rufes verläßt er die Braut und zieht ſich in eine wilde Gebirgsgegend zurück, um dort als Eremit ganz dem Himmel zu leben. Lucrecia iſt natürlich in Verzweiflung über die Treuloſigkeit des Geliebten. Sie beſchließt, ihm nachzueilen. Zugleich faßt Maria, eine Nichte des Abraham, den nämlichen Entſchluß, weil ſie der Einwilligung des Oheims bedarf, um ſich mit ihrem Geliebten, Alexandro, vermählen zu können. Sie trifft den Eremiten und bringt ihr Anliegen vor; aber die heilige Stille der Waldeinſamkeit und die eindringlichen Ermahnungen des Asceten machen einen ſolchen Eindruck auf ſie, daß ſie beſchließt, gleichfalls der Welt zu entſagen und als Eremitin ein der Andacht geweihtes Leben zu führen. In der Schlucht, wo die Beiden benachbarte Zellen bewohnen, erſcheint eines Abends ein Wanderer in Rittertracht, der ſich verirrt zu haben vorgibt und um Zuflucht für die Nacht bittet. Es iſt der Teufel, der den Seelen der Frommen nachſtellt. Er berichtet in einer langen und kunſtvollen Rede von ſeinen früheren Schickſalen, indem er den Sturz der Engel in eine Begebenheit verkleidet, die ſich an einem Königshofe zugetragen haben ſoll [159]; dann fährt er fort, zu erzählen, wie er auf einer ſeiner Reiſen die ſchöne Lucrecia geſehen habe und in heftiger Liebe zu ihr entbrannt ſei. So hofft er, Eiferſucht und mit ihr die alte Leidenſchaft im Herzen des Eremiten zu erwecken. Da hört man angſtvolle Rufe

[159]) Dieſe Erzählung hat, allem Anſchein nach, dem Calderon bei der ähnlichen im Magico prodigioso vorgeſchwebt.

hinter der Scene; Abraham eilt davon, um dem Verunglückten Beistand zu leisten, und findet die ohnmächtige Lucrecia, die auf ihrer Wanderung verirrt und von einem Felsen heruntergestürzt ist. Als sie wieder zu sich kommt, beginnt im Herzen ihres Geliebten ein schwerer Kampf zwischen der früheren Neigung und dem neuen Gelübde, der aber siegreich bestanden wird. Lucrecia, die endlich jede Hoffnung aufgeben muß, eilt verzweifelnd davon. Besser gelingt dem Dämon der Anschlag auf Maria, indem er den Alexandro bei Nacht in deren Klause führt; dieser, ein vollendeter Wüstling, der es auch mit der verheißenen Ehe nicht ernst gemeint hat, siegt über die Ehre der Braut, verläßt sie aber gleich nachdem er zum Ziel seiner Wünsche gelangt ist. Maria, sich nicht mehr würdig haltend, dem Himmel zu dienen, irrt mit zerrissenem Herzen in die Welt hinaus, wo sie sich wilden Ausschweifungen ergibt und von Stufe zu Stufe bis zur äußersten Entartung hinabsinkt. Abraham, dem die Kunde von ihren Verirrungen zukommt, zieht aus, um sie auf den Weg der Tugend zurückzuführen; es gelingt ihm, ihr erstarrtes Herz zu rühren, aber sie zweifelt, je wieder der göttlichen Gnade theilhaftig werden zu können. Der Eremit betheuert, kein Fall sei so tief, daß man sich nicht mit Gottes Hülfe wieder von ihm erheben könne, und durch seine Reden wird ihre Seele endlich wieder mit Vertrauen erfüllt. Sie kehrt in ihre verlassene Klause zurück und thut hier aufrichtige Buße; noch einmal versucht der Satan, sie zu verführen, aber sie geht als Siegerin aus dem Kampfe hervor und zwingt den Versucher, auf ewig aus ihrer Nähe zu weichen. Am Schlusse erblickt man sie im härenen Gewande und

auf ihrem harten Lager selig entschlafen; über ihr schwebt ein Engel, der ihre Seele gen Himmel trägt. Zugleich hat eine andere Fügung auch Lucrecia's Sinn umgewandelt und dem Irdischen abgewendet; sie folgt dem Beispiel ihres Jugendgeliebten und bezieht eine einsame Hütte im Gebirge, um als Einsiedlerin zu leben und zu sterben.

Ein besonders extravagantes Stück, dem es aber nicht an bewundernswerthen Details fehlt, ist **El Negro del mejor Amo.** Der äußerst complicirte Plan kann hier nur in den Hauptumrissen angedeutet werden. Die Scene ist in Palermo. D. Pedro Portocarrero, ein vornehmer Spanier, hat dem Grafen Cesar wegen eines ermordeten Bruders Blutrache geschworen und, ohne den Gegner selbst treffen zu können, zwei von dessen Verwandten umgebracht, weshalb er sich, um der Justiz zu entgehen, in dem Kloster des h. Franciscus verbirgt. In seinen Diensten steht ein Neger, Rosambuco, ein Ausbund von Wildheit und Ausgelassenheit, der früher Pirat gewesen, aber in einem Kampfe mit den Spaniern zum Gefangenen gemacht worden ist. Diesem Neger ist bei seiner Geburt das Horoskop gestellt worden, er sei zu großen Dingen berufen und werde einst ein Lieblingsdiener des mächtigsten Herrn der Welt werden, was seinen Uebermuth nur noch mehr steigert. D. Pedro findet in ihm einen zur Förderung seiner Rachepläne bereiten und geeigneten Diener, und verabredet mit ihm, bei Nacht in das Haus des Grafen Cesar zu brechen, um dessen Schwester Laura, in die er verliebt ist, zu entführen und zugleich den Tod des Bruders in dem Blut des Mörders zu rächen. Der Plan mißlingt und die beiden Angreifenden müssen sich von Neuem in ihr

früheres Asyl flüchten. Rosambuco will eben den Klosterhof betreten und an der Statue des Fundators (Benedikt Sforza) vorüberschreiten, als ihn diese mit dumpfer Stimme anruft und zu ihm spricht: „Was vergeudest Du deine Kraft in ruchlosen Thaten, Du, den Gott berufen hat, der Hort und die Zier meines Klosters zu werden?“ Der Neger hört nicht auf den Ruf und fährt fort, das heilige Gebäude durch ein wüstes Leben zu entweihen. In einer Nacht versucht er sogar, mit frevelhafter Absicht in das größte Heiligthum des Klosters, die Capelle des Christkindes, zu dringen; aber an der Schwelle tritt ihm der Knabe Jesus selbst entgegen, wehrt ihm den Eintritt und sucht durch milde Worte seine starre Seele zu rühren. Schon beginnt die Eisrinde von Rosambuco's Herzen zu schmelzen; aber die alte Gewohnheit ist zu mächtig und er fällt von Neuem in das frühere Leben zurück. Inzwischen hat D. Pedro ein Einladung zu einer Zusammenkunft mit seiner Laura erhalten; er begibt sich, um ihr zu entsprechen, mit seinem Diener auf den Weg; aber das Ganze ist nur eine trügerische Veranstaltung des Grafen gewesen, der sich seines Gegners entledigen will, den er schon an der Pforte des Klosters überfällt und gefangen mit sich fortschleppt. Der Neger wird, schwer verwundet, ins Kloster zurückgebracht, und während er hier auf dem Krankenbette liegt, erscheinen ihm der h. Franciscus und das Christkind, um seine Schmerzen zu lindern und ihn zum Glauben und zur Liebe zu bekehren. Nachdem seine Wunden geheilt sind, ist seine ganze Seele wie umgewandelt; er läßt sich die Taufe ertheilen und gelobt, seine früheren Sünden durch aufrichtige Buße und fromme Werke zu tilgen. Don Pedro schmachtet unterdessen

im Gefängniß; hier tritt der h. Franciscus in Tracht eines gewöhnlichen Mönchs, aber an seinen Wundmalen erkannt, zu ihm und handelt ihm den Sclaven ab, damit dieser ungetheilt dem mächtigsten Herrn der Welt dienen könne. Der Gefangene wird durch Hülfe seiner geliebten Laura befreit, die von ihrem Bruder beleidigt worden ist und deshalb die Rachepläne des D. Pedro unterstützt. Beide entfliehen, sammeln eine Schaar von Banditen um sich und führen nun den Kampf gegen den Grafen und dessen Anhang im Großen. Einmal werden sie von einer übermächtigen Schaar ihrer Gegner angegriffen und sind schon in Gefahr, niedergemacht zu werden; da erscheint der nun schon mit Wunderkraft begabte Neger, um sie zu beschützen, und fängt die Kugeln, die auf seinen Herrn gerichtet sind, mit den Händen auf. Am Schlusse sehen wir, wie Rosambuco den Angriff, den eine maurische Raubflotte auf das Kloster macht, mit übermenschlicher Tapferkeit zurückschlägt, aber in dem Gefechte tödtlich verwundet wird; auf dem Sterbebette wird ihm, auf seine Bitte, von Gott die Gnade ertheilt, die streitenden Parteien versöhnen zu können und mit dieser Versöhnung endigt das Stück.

El Esclavo del demonio (später von Moreto in **Caer para levantarse** umgearbeitet) ist, wie schon erwähnt, von Calderon in zwei seiner berühmtesten Dramen ausgebeutet worden. Aber freilich erscheinen bei dem älteren Dichter die Motive, welche der spätere auf's bewundernswürdigste herausgearbeitet hat, nur noch im rohen Umriß. Die Handlung von Mescua's Stück ist eine zu verwickelte, als daß es sich geziemte, sie hier in ihrer ganzen Breite darzulegen; wir folgen nur dem Hauptfaden. Don Diego

iſt hoffnungslos in die ſchöne Liſarda verliebt, welche dem Willen ihres Vaters gemäß einem Anderen ihre Hand reichen ſoll. Um ſeine Leidenſchaft zu befriedigen, beſchließt er, gewaltſam bei der Geliebten einzudringen. Er hat bei Nacht eine Leiter an ihr Fenſter gelegt und will eben hineinſteigen, als D. Gil, ein frommer Eremit, auftritt und ihn durch eindringliche Ermahnungen von ſeinem ruchloſen Vorſatz abhält. Diego entfernt ſich reuevoll; aber Gil ſelbſt, der ſeit lange eine Neigung für Liſarda in ſeiner Bruſt bekämpft hat, unterliegt nun plötzlich der Verſuchung; er benutzt die noch an dem Fenſter ſtehende Leiter, ſteigt hinein und ſchwelgt, ſtatt Diego's, in den Armen der Schönen. Seltſam iſt dabei folgender Einfall des Dichters: Diego's Diener iſt auf der Straße eingeſchlafen und redet im Traum mit ſeinem Herrn; Gil aber hält dieſe dumpfen Töne für Zurufe des Teufels. Nachdem der Eremit ſeine Leidenſchaft befriedigt hat, erwacht er wie aus einem wüſten Traum; er glaubt, um einen Augenblick des Genuſſes ſein Seelenheil verſcherzt zu haben, und beſchließt in der Verzweiflung, ſich nun auch ganz der Sünde anheimzugeben. Liſarda, erkennend, wie ſie getäuſcht worden, iſt in gleicher Verzweiflung; ſie ſieht ihre Ehre geraubt, ihren Geliebten treulos und faßt, die Rache ihres Vaters fürchtend, den Entſchluß, mit D. Gil zu entfliehen. Der zweite Akt zeigt uns die Beiden in einer wilden Gebirgsgegend, wo ſie als Banditen die Wanderer morden und plündern und recht mit Behagen jede Art von Verbrechen ausüben. Unter den Reiſenden, welche in ihre Hände fallen, ſind auch Liſarda's Vater und deren Schweſter Leonarda. Liſarda kann von ihnen nicht erkannt werden, weil ihr Geſicht

durch eine Maske verhüllt ist; sie will zuerst auch sie ihrem Grimm gegen alle Menschen opfern, aber eine Rede ihres greisen Vaters rührt plötzlich ihr erkaltetes Herz und von diesem Augenblicke an beschließt sie, ihre bisherigen Verirrungen durch eine strenge Buße gut zu machen. Sie gibt sich jedoch den Ihrigen nicht zu erkennen, welche mit Dank für das ihnen geschenkte Leben weiter ziehen, um sich nach einem Kloster zu begeben, in welchem Leonarda die Gelübde als Nonne ablegen will. Gil ist durch den Anblick der Letzteren zu leidenschaftlicher Liebe entflammt worden, und versucht sich den Gegenstand seiner Neigung zu eigen zu machen; aber alle seine Versuche scheitern an der Standhaftigkeit der frommen Klosterschwester. Verzweifelnd ruft er die höllischen Mächte an. Der Teufel erscheint und verheißt ihm seinen Beistand, aber nur unter der Bedingung, daß er ihm mit eigenem Blute seine Seele verschreibe. Gil unterzeichnet den Contract und hierauf wird ihm vom Satan eine Gestalt mit der Form und den Zügen Leonarda's überliefert; glücklich, die Geliebte zu besitzen, umschlingt er sie, als er plötzlich entdeckt, daß er ein Todtengerippe in seinen Armen hält. Man sieht, diese Scene ist die nämliche, welche die Katastrophe in Calderon's wunderthätigem Magus vorbereitet. Gil sinkt, von dem Eindruck der furchtbaren Erscheinung überwältigt, zu Boden; zerknirscht und plötzlich in seinem ganzen Wesen umgewandelt, fleht er Gottes Barmherzigkeit an und sein Flehen wird erhört; man erblickt in den Lüften den Erzengel Michael mit dem Satan im Kampfe; der Engel siegt und entwindet seinem Gegner die Seelenverschreibung. Der aus der Macht des Bösen Gerettete faßt den ernsten Entschluß, sein ferneres Leben ganz

dem Himmel zu weihen, und wird in dieſem Vorſatz noch durch die Kunde von Liſarda's ſtandhafter Buße und endlichem ſeligen Tode beſtärkt.

Von ähnlicher Beſchaffenheit, wie in obigen Dramen, ſind nun die Motive des Mira de Meſcua mehrentheils. Eine große Zahl ſeiner Bühnenwerke gehört in die Claſſe der mit Wundererſcheinungen ausſtaffirten Heiligen-Comödien. Aber auch in den weltlichen Schauſpielen liebt er es, durch ſeltſame und außerordentliche Vorfälle zu überraſchen, und bringt bisweilen (z. B. im **Obligar contra su sangre** und in **No hay dicha ni desdicha hasta la muerte**) höchſt frappante Situationen zum Vorſchein, die ſehr zu loben ſein würden, wenn nicht die Compoſition des Ganzen ſo überaus roh wäre. Das Faktiſche ſteht ganz und gar im Vordergrunde; die Kataſtrophen und Wendungen der Handlung werden nicht von innen heraus motivirt, nicht aus den Charakteren und Verhältniſſen abgeleitet. Es gebricht ferner dem Autor durchaus an der Kraft, ſeinen Werken einen feſten Mittelpunkt zu geben, ſie zu Geſtaltung und Abrundung zu bringen; er läßt ſie haltlos in einzelne übel verbundene Scenen auseinanderfallen, ſo daß ein Totaleindruck nicht ſtattfinden kann; und wenn eine Scene wirklich die Theilnahme auf's lebhafteſte in Anſpruch genommen hat, ſo wird die Wirkung durch die Abgeſchmacktheit und Sinnloſigkeit der folgenden wieder annullirt.

Bei dieſer allgemeinhin zu behauptenden Beſchaffenheit von Meſcua's Dramen mag es genügen, noch einige derſelben namhaft zu machen. **La rueda de la Fortuna** iſt ein geiſtloſes Lärmſtück, das die Geſchichte des Mau-

rius, Phokas und Heraklius behandelt, aber ganz ohne jene tiefere Bedeutung, die ihr später Calderon abgewann. Mesa's Graf Alarcos muß in jeder Hinsicht dem des Guillen de Castro weichen. In **La tercera de si misma** und **El Fenix de Salamanca** ist offenbar die Manier des Tirso de Molina nachgeahmt, indessen nur in ihren rohsten Aeußerlichkeiten. Besser sind Plan und Ausführung von **Galan, valiente y discreto** gelungen. Die Herzogin von Mantua fürchtet, daß die vier Bewerber, welche sich um ihre Hand bemühen, nur nach dem Besitz ihrer Staaten trachten. Sie verabredet deshalb mit ihrer Hofdame Porcia, daß diese sich für die Herzogin ausgeben solle. Drei von den Freiern lassen sich durch diese List bethören und gehen deshalb der Ansprüche auf ihre Hand verlustig, aber der vierte, Fabrique, durchschaut den Plan, wendet sich sogleich an die fingirte Porcia und erobert deren Herz. Diese einfache Combination hat der Dichter kunstvoll mit anderen zu verflechten und zu einem interessanten Ganzen zu verarbeiten gewußt, und das Stück gibt keine Veranlassung, ihn des Hanges zu Abenteuerlichkeiten, dem er sonst so gern fröhnte, anzuklagen. Das Drama unseres Mesa „Hero", das Calderon im Anfang der **Dama duende** mit Auszeichnung nennt, scheint untergegangen zu sein.

Unter den Autos unseres Dichters glänzt **La mayor sobervia humana** durch eine großartige Conception und durch viele kühne Züge wahrer Poesie, wobei sich freilich widrige Späße und andere Geschmacklosigkeiten dicht neben das Erhabenste stellen. Dieses Auto hat, abweichend von den meisten Stücken derselben Gattung, keine allegorische Figuren; es stellt den Uebermuth und die Demüthigung des

Nebukadnezar dar. Der Anfang, wo der Aſſyriſche Herrſcher in ſeiner vollen Größe inmitten der von ihm überwundenen Könige erſcheint, iſt prachtvoll; Chöre von Muſikern ſingen eine Hymne zu ſeinem Preiſe, unter deren Klängen er entſchläft. Im Traume erblickt er eine rieſenhafte Statue mit goldenem Haupte, das bis in den Himmel emporragt, aber plötzlich von einer gewaltigen Hand zu Boden geſchmettert wird. Er erwacht und läßt ſeine Wahrſager kommen, um ihm die Viſion auszulegen; aber keiner von ihnen vermag das Geſicht zu deuten, weshalb er erzürnt ſie hinzurichten befiehlt. Der Warnung jener Erſcheinung uneingedenk, läßt Nebukadnezar hierauf eine Bildſäule errichten, welche ihn ſelbſt vorſtellt und welcher auf ſein Geheiß göttliche Verehrung gezollt werden ſoll. Dem Gebote wird allgemein Folge geleiſtet; nur der gefangene König der Juden verweigert, das Bild anzubeten, worauf Nebukadnezar den Widerſpenſtigen auf den Scheiterhaufen zu führen befiehlt. Der Holzſtoß wird angezündet, aber die Flammen verwandeln ſich in Roſen. Dann tritt der Prophet Daniel auf und verkündigt dem übermüthigen König, daß Gott eine ſchwere Züchtigung über ihn verhängt habe, die nicht eher enden werde, als bis er Buße thue. Die ſpätere Hälfte des Auto's, wie Nebukadnezar für ſeinen Hochmuth geſtraft wird und zuletzt zur Erkenntniß ſeiner ſelbſt kommt, ſteht in der Ausführung der früheren nicht gleich, und die Beziehung auf das Sacrament, die dem Frohnleichnamsſpiel am Schluſſe nicht fehlen durfte, iſt ziemlich gewaltſam herbeigezogen.

In Meſcua's Weihnachts-Auto **El Sol a media noche** tritt zuerſt die menſchliche Natur als Sclavin auf und

jammert über ihr unglückliches Loos in der Gefangenschaft. „O Erde, düsteres Jammerthal, Feld voll Disteln; ihr Pflanzen mit bitteren Früchten; ihr Wälder voll reißender Thiere; du tobendes und unwirthbares Meer; ihr Planeten, die ihr bald Frieden, bald Krieg bringt — wer von Euch verkündet mir, wann meine Gefangenschaft ein Ende hat, wann mir der ersehnte Friede zu Theil wird? Wann wird der Gott der Rache und der Schlachten sich in ein sanftes Lamm verwandeln, den Tod zu Boden strecken und mich aus der Gewalt der Sünde, dieses Herrschers der Erde, dieses Tyrannen Soliman, befreien? Wann werden die Wolken jenes Manna herabträufeln, das die ewige Liebe in den Schooß jener erwählten Jungfrau säen wird! Wann werd' ich jene duftende Blume von Jericho erblicken? Wann jenen Baum, dessen Frucht mir Genesung von meiner Krankheit bringt? Wann jenes göttliche Weib, dessen Fuß der Schlange, von welcher all mein Unglück stammt, das Haupt zertreten wird?" Die Gefangene macht einen Versuch, ihrer Haft zu entfliehen, wobei sie von ihrem Herrn, der Sünde, die in Gestalt eines Türken erscheint, überrascht wird. Sie sieht sich nun zu noch strengerer Einkerkerung verurtheilt, indem der Geiz, die Wollust und der Stolz zu ihren Wächtern bestellt werden; aber der Täufer Johannes bringt als Hirtenknabe in ihr Gefängniß und tröstet sie durch die Aussicht auf ihre baldige Erlösung. Der Rest des Auto schildert nun, wie fast alle Stücke dieser Gattung, die Ankunft Joseph's und Marien's in Bethlehem und die Verkündigung der Geburt Jesu an die Hirten. Am Schlusse führt Johannes der Täufer die menschliche Natur herbei.

Johannes. Von hier aus, o menschliche Natur,

kannſt du deinen künftigen Befreier erblicken; ſieh den göttlichen Knaben, der deinem Tyrannen ſein angemaßtes Scepter entwinden wird!

Man erblickt die heilige Jungfrau auf dem halben Monde ſtehend und das Chriſtkind in den Armen haltend, die Sünde beſiegt zu ihren Füßen hingeſchmiegt.

Johannes. Dies iſt das Lamm Gottes, das die Sünden der Welt auf ſich nimmt.

Die menſchliche Natur. O Mutter der Schönheit, der ſich Himmel und Erde zu Füßen werfen und die mit der Ferſe das Haupt der Schlange zertritt, und Du, junge Sonne, geboren in den Armen jener Aurora, welche die Nacht meiner Schuld und meiner Irrthümer erhellt, ſeid mir als Bringer des Heils und des Friedens willkommen!

Luis Velez de Guevara [160]).

Die auf uns gekommenen biographiſchen Notizen über dieſen Dichter ſind ſehr ſpärlich und beſchränken ſich auf Folgendes. Er wurde im letzten Drittel des ſechszehnten Jahrhunderts zu Ecija in Andaluſien geboren [161]), verbrachte den größten Theil ſeines Lebens in Madrid, ſtand anfänglich in Dienſten des Grafen von Saldaña, bekleidete aber

[160]) Hijos ilustres de Madrid, por Baëna. Madrid, 1789. — Nicolas Antonio.

[161]) Ochoa (in dem Tesoro del Teatro español) läßt ſeine Geburt in das Jahr 1570 fallen; vermuthlich aus eigener Divinationsgabe, da ſich in den Quellen der ſpaniſchen Literaturgeſchichte keine beſtimmte Nachricht hierüber findet.

ſpäter eine Hofſtelle bei Philipp IV., deſſen beſonderer Gunſt er ſich zu erfreuen hatte, und ſtarb im Jahre 1644. Er wird ſchon in einer zu Ende des ſechszehnten Jahrhunderts gedruckten Schrift als Theaterdichter genannt [162]). In ſeine ſpätere Lebenszeit fallen verſchiedene Comödien, die er im Verein mit Calderon, Rojas und Antonio Coello geſchrieben hat. Die Zahl ſämmtlicher von ihm verfaßten Schauſpiele (deren freilich beträchtlich viele verloren gegangen ſind) beläuft ſich auf mehr als vierhundert. Unter ſeinen übrigen Schriften iſt beſonders der Roman **El Diablo cojuelo** berühmt geworden.

Bevor wir den Guevara als Dramatiker betrachten, wird es paſſend ſein, hier einen Abſchnitt des letztgenannten Werkes einzuſchalten, in dem ſich der Verfaſſer in ſcherzhafter Weiſe über das Theater und über ſchlechte Bühnendichter ſeiner Zeit ausläßt.

(**El Diablo cojuelo. Tranco IV.**) „Nachts um zwei Uhr wurde in dem mit Fremden überfüllten Gaſthofe der ängſtliche Ruf: „Feuer, Feuer!“ vernommen. Die Reiſenden erhoben ſich erſchreckt von ihren Lagern und ſtürzten zum Theil die Treppe hinunter, theils ſprangen ſie aus den Fenſtern in den Hof hinab. Einige von ihnen, die ſich im Naturzuſtande zu Bette gelegt hatten, waren ſo nackt, wie unſere Voreltern im Paradieſe. Don Cleofas nahm ſeine Hoſen, die er in der Eile nicht anziehen konnte, unter den Arm, ergriff ſtatt des Schwertes einen Beſen, der gerade in ſeiner Stube ſtand, und folgte den Uebrigen. Da trat der Gaſtwirth im bloßen Hemde, ein Licht in der Hand,

[162]) Siehe die weiter unten abgedruckte Stelle aus der Schrift von Antonio Navarro.

in ihre Mitte und bat sie, sich zu beruhigen und wieder in ihre Betten zurückzukehren, da der Lärm nichts zu bedeuten gehabt habe. Don Cleofas drang in ihn, ihm die Ursache der nächtlichen Störung zu sagen, und der Wirth erwiederte mit ernster Miene: „Schon seit zwei oder drei Monaten wohnt ein Student aus Madrid bei mir, der sich damit abgibt, Comödien zu schreiben, und kürzlich zwei verfaßt hat, die in Toledo ausgepfiffen und gesteinigt worden sind. Jetzt dichtet er eine, welche den Brand von Troja zum Gegenstand hat, und vermuthlich war er vorhin gerade mit der Schilderung der Feuersbrunst beschäftigt, wobei er sich so erhitzt hatte, daß er seine Einbildung für Wirklichkeit hielt und jene Worte ausstieß, die uns so erschreckt haben; wenn Ihr Euch überzeugen wollt, daß ich die Wahrheit sage, so kommt mit mir auf seine Stube.“ Sofort setzten sich Alle, angethan oder nicht angethan, wie sie waren, in Bewegung, um dem Wirthe zu folgen. Als sie in das Zimmer des Dichters traten, fanden sie diesen, von Papieren umgeben, mit schäumendem Munde und halb zerrissenem Rocke, auf dem Boden ausgestreckt, und hörten, wie er mit dumpfer Stimme „Feuer! Feuer!“ schrie. Sie traten, halb todt vor Lachen, an ihn hinan und sagten zu ihm: „Herr Licenciat, wollt Ihr denn nicht etwas essen oder trinken, um Euch wieder zu erholen?“ Der Poet aber erhob, so gut er konnte, sein Haupt und sprach: „Wenn Ihr Aeneas und Anchises mit den Penaten und dem geliebten Ascanius seid, was sucht Ihr da noch hier? Schon ist Ilion zu Asche geworden, schon haben Priamus, Paris, Hecuba und Andromeda dem Tode den schuldigen Tribut entrichtet. Schon ist Helena, die Ursache so großen Unheils, von Menelaus

und Agamemnon entführt worden, und ſchon, was das Schlimmſte iſt, haben die Myrmidonen ſich des Trojaniſchen Schatzes bemächtigt."

„Kommt zu Verſtande, — ſagte der Wirth, — denn hier iſt nicht von Marmeladen und allem dem unſinnigen Zeuge, das Ihr vorgebracht habt, die Rede; das Beſte wäre, man brächte Euch in ein Irrenhaus, wo Ihr Oberanführer der Narren ſein könntet; denn die Reime ſind Euch, wie ein hitziges Fieber, in den Kopf geſtiegen."

„Ei, der Herr Wirth verſteht ſich gut auf die Affecte!" antwortete der Dichter, indem er ſich etwas mehr emporrichtete.

„Ach was, Affecte! — meinte der Wirth, — ich habe nichts mit Affecten zu thun, ſondern nur mit meinem Geſchäft; die Hauptſache für mich iſt, daß Ihr mir morgen meine Rechnung bezahlt und dann unter Gottes Obhut abmarſchirt; denn mir kann mit einem Gaſte, der mir durch ſeine Tollheiten jeden Tag das ganze Haus in Aufruhr bringt, wenig gedient ſein. Kaum war er bei mir eingezogen, ſo ging der Spektakel los; denn als er die durchgefallene Comödie vom Marques von Mantua ſchrieb, glaubte er beſtändig, auf der Jagd zu ſein, rief ein über das andere Mal: Melampus, Oliveros, Bergſpringer, Windfreſſer, holla! packt an! faßt ihn! — und machte mit ſeinem Pfeifen und Jagdlärm ein ſolches Getöſe, daß eine ſchwangere Frau, die ſich auf der Durchreiſe von Andaluſien nach Madrid hier befand, vor Schrecken zu früh niederkam. Nachher, als er das Schauſpiel von der Einnahme Roms dichtete, dem es nicht beſſer ergangen iſt, zerſchlug er mitten in der Nacht die Fenſter und Thüren dieſer Stube, um einen Lärm wie

von Trommeln und Trompeten hervorzubringen, rief mit gellender Stimme: „St. Jago! drauf, ihr Spanier!“ ahmte mit dem Munde die Geschützsalven nach, kurz machte einen solchen Kriegstumult, daß die Soldaten (denn es übernachtete eine Compagnie Infanteristen bei mir) glaubten, es ginge zur Schlacht, zu den Waffen griffen und in der Dunkelheit gegenseitig über einander herfielen; endlich ward der Lärm so arg, daß halb Toledo zusammenlief, die Justiz herbeikam und mir das Haus von oben nach unten umgekehrt ward; der Poet aber drohte der ganzen Gesellschaft mit einer teufelmäßigen Comödie; denn er ist, wie ein Kranich, immer wach und reimt zu jeder Stunde, bei Tag wie bei Nacht.“

Der Poet erwiderte: „Wenn die Comödie vollendet wäre, deren beide erste Jornadas ich Euch für das, was ich Euch schuldig bin, verpfändet habe, so solltet Ihr noch einen ganz anderen Lärm erleben; denn das Stück heißt „die Finsterniß von Palästina,“ und in der dritten Jornada soll vorkommen, wie der Tempelvorhang zerreißt, sich Sonne und Mond verfinstern, die Felsen zersplittert werden und das ganze Himmelsgewölbe aus Trauer über seinen Schöpfer unter Donner und Blitz bei Kometenscheiu und vulkanischen Ausbrüchen zusammenstürzt. Nun, was haltet Ihr davon, Herr Wirth? Ich habe das Stück bloß deshalb noch nicht fertig geschrieben, weil ich über die Namen der Henkersknechte, die darin vorkommen, noch nicht im Klaren bin.“

„Geht nach dem Calvarienberge, um es dort fertig zu machen,“ sagte der Wirth; „aber das kann ich Euch voraussagen, an welchem Orte Ihr es auch schreiben oder zur

Aufführung bringen mögt, Ihr werdet überall unter Gepfeif und Werfen von allerhand Früchten gekreuzigt werden."

„Ganz das Gegentheil!" erwiderte der Dichter; „den heruntergekommenen Directoren wird durch meine Comödien wieder aufgeholfen; und damit die Herren sich davon überzeugen und den Styl aller derer, die ich schreibe, bewundern können, will ich ihnen, da sie doch einmal so früh aufgestanden sind, eine vorlesen."

Dies sagen und den Anfang machen, war eins; er nahm einen Stoß alte Blätter in die Hand, der wegen seiner Dicke eher ein Band Proceß-Akten, als eine Comödie zu sein schien, zog die Augenbrauen in die Höhe, strich sich den Schnurrbart, und las zuerst folgenden Titel her: „Trojanische Tragödie, die List des Sinon, das Griechische Roß, das ehebrecherische Liebespaar und die verteufelten Könige. Im Anfange wird, ohne daß vorher gesungen worden wäre, durch den Patio das Palladium hereingebracht, in dem wenigstens viertausend Griechen verborgen sind."

„Aber," fiel einer von den Herren ein, der ein Soldat und ganz nackt war, so daß es aussah, als wolle er eine Rolle in der Comödie spielen; „hat eine solche Maschine denn in irgend einem Patio oder Theater in ganz Spanien Platz? Gewiß selbst in dem von **Buen Retiro** nicht, das doch die Römischen Amphitheater beschämt, ja nicht einmal in einem Stiergefecht-Circus."

„Ei," antwortete der Dichter, „da findet sich schon ein Mittel; man reißt den ganzen Schauspielhof und noch zwei umliegende Straßen ein, um für diese Maschine Raum zu gewinnen; denn es ist das Wunderbarste und Erstaunlichste, was je auf der Bühne gesehen worden ist;

eine ſolche Comödie wird nicht alle Tage gemacht, und ſie wird den Directoren ſo viel einbringen, daß eine tüchtige Ausgabe dafür gar nicht in Betracht kommen kann. Aber hört, Ihr Herren, jetzt beginnt das Stück; und gebt um Gotteswillen Acht! Es erſcheinen auf der Bühne unter gewaltigem Lärm von Trompeten und Pauken der König Priamus von Troja und der Prinz Paris; in der Mitte befindet ſich Helena, ſtolz zu Roſſe; zu ihrer Rechten aber reitet der König (denn ich laſſe den Rang, welcher königlichen Perſonen gebührt, nie außer Augen), und hinter ihnen folgen, auf ſchwarzen Roſſen, eilftauſend Dueñas "

„Das wird noch ſchwieriger auszuführen ſein, als das Obige," bemerkte einer der Zuhörer, „denn es iſt unmöglich, ſo viele Dueñas zuſammenzubringen."

„Nun, einige brauchen ja nur von Pappe zu ſein," ſagte der Dichter,' „die übrigen aber kann man von allen Seiten her verſchreiben; und wenn das Stück in der Reſidenz aufgeführt wird, ſo müſſen ſich ja alle Damen geſchmeichelt fühlen, ihre Dueñas zu einem ſo außerordentlichen Schauſpiel herzuleihen, wobei ſie noch dazu den Vortheil haben, während der ganzen Zeit, daß die Comödie geſpielt wird, alſo mindeſtens ſieben bis acht Monate lang, ſo läſtiger Geſchöpfe los zu ſein."

Die Zuhörer wollten vor Lachen umfallen und das ſchallende Gelächter über die Tollheiten des Dichters währte beinahe eine halbe Stunde; aber dieſer fuhr fort: „Hier gibt es nichts zu lachen; denn mit Gottes Hülfe denke ich die Welt mit meinen Comödien anzufüllen, und Lope de Vega, dieſes Prodigium und Wunder von Spanien, ſoll im Vergleich mit mir nur ein Wickelkind ſein; ſpäter aber werde

ich mich zurückziehen und ein heroiſches Gedicht für meine Nachkommenſchaft ſchreiben, das meine Söhne und Enkel erben und woran ſie ihr ganzes Leben lang Reime zu kauen haben ſollen. Doch jetzt, Ihr Herren, vernehmt die Verſe der Comödie!" Und hiermit ſchickte er ſich zum Declamiren an und erhob den rechten Arm; aber Alle baten ihn einſtimmig, es auf ein anderes Mal zu verſchieben, und der Wirth, der nicht vielen Sinn für das Schöne hatte, wiederholte ihm nochmals, daß er ihn keinen Tag länger in ſeinem Hauſe dulden wolle. Da legte ſich die Geſellſchaft von Cavalieren und Soldaten, die faſt ausſah wie ein Faſchingszug, in's Mittel. Don Cleofas ergriff eine **Ars poetica**, die unter den anderen Heften und Papieren auf dem Boden lag, ließ den Poeten die Hände darauf legen, und nahm ihm den Schwur ab, in Zukunft keine **Comedias de ruido** mehr ſchreiben zu wollen, ſondern nur noch **Comedias de capa y espada**. Hiermit war denn der Wirth zufrieden geſtellt und Alle kehrten wieder in ihre Betten zurück; der Dichter aber warf ſich in Kleidern und Stiefeln, ſeine Comödie unter dem Arm, ganz erſchöpft auf das ſeiuige und fing an zu ſchnarchen, wie die ſieben Schläfer."

Luis Velez de Guevara gehört als Dichter zu den vorzüglicheren ſeiner Zeit. Er kann vielleicht nicht zu den ſpaniſchen Dramatikern vom erſten Range gezählt werden; aber ihm gebührt unbedingt einer der erſten Plätze unter denen vom zweiten. Er reißt ſelten zur Bewunderung hin; er überraſcht nicht durch ungewöhnlichen Schwung des Gedankens oder der Einbildungskraft; aber faſt alle ſeine Schauſpiele befriedigen den poetiſchen Sinn, ſobald derſelbe

nur nicht die gesteigertsten Anforderungen macht und auch noch die Vorzüge solcher Werke anzuerkennen bereit ist, die nicht gerade zu den höchsten Schöpfungen der Kunst gehören. Guevara's poetische Intentionen sind meistens nicht sehr tief und seine Stücke daher nicht gemacht, unauslöschliche Eindrücke hervorzubringen; seine Compositionsweise ist im Vergleich mit jener der größten Meister mehr äußerlich; der Gehalt des Ganzen pflegt sich in der Handlung zu erschöpfen, und hinter derselben darf keine große Tiefe der Poesie mehr gesucht werden; aber der Dichter bewegt sich in der untergeordneten Sphäre, die er sich erkoren hat, mit ausgezeichnetem Glück; er erregt in seinen Dramen keine überaus großen Erwartungen, aber alle, die er erregt, befriedigt er auch. Seine Gemälde des äußeren Lebens sind von großer Wahrheit und mit kühnen Pinselstrichen geistreich hingeworfen; seine Auffassung des Geschichtlichen ist edel und würdig, seine Phantasie äußerst ergiebig an Erfindungen der mannigfaltigsten Art; seinen Charakteren weiß er, ohne gerade tief in die innersten Falten des Gemüths zu dringen, die individuellste Lebendigkeit zu geben; Witz und Laune stehen ihm in Fülle zu Gebot; seine Sprache endlich ist präcis, überall dem Gegenstande der Rede angemessen und oft von einer Gedrungenheit und epigrammatischen Schärfe, wie man sie nur selten bei den spanischen Dramatikern antrifft.

Cervantes hat Recht, „die Pracht, das Gepränge, den Pomp und die Grandezza" von Guevara's Schauspielen hervorzuheben. In der That scheinen die meisten derselben (was man nach der oben angeführten Stelle aus dem „hinkenden Teufel" nicht vermuthen sollte) sehr absichtlich

auf den Bühneneffekt angelegt zu ſein; es ſind Spektakelſtücke, aber von jener beſſeren Art, wobei zugleich die Poeſie in Ehren bleibt.

Die gelungenſten Dramen unſers Dichters möchten wohl die ſein, welche auf dem Boden der ſpaniſchen Nationalgeſchichte ſpielen. Unter dieſen iſt **Si el cavallo vos han muerto** ein in jeder Hinſicht preiswürdiges Stück von ſo ſeltner Trefflichkeit, daß man es zu dem Beſten zählen muß, was die ſpaniſche Bühne in dieſer Gattung aufzuweiſen hat. Den Mittelpunkt der Handlung bildet die Schlacht von Aljubarrota und die hochherzige That des Pedro Hurtado de Mendoza, welcher um den Preis ſeines eignen Lebens das des Königs Johann I. rettete, indem er dieſem ſein Pferd zur Flucht überließ (alſo ein ähnliches Ereigniß, wie das aus der Geſchichte des großen Churfürſten, welches unſer herrlicher Heinrich von Kleiſt in einer Epiſode ſeines „Prinzen von Homburg" benutzt hat). Die Schilderung der Sitten des ſpaniſchen Adels im Mittelalter iſt meiſterhaft gelungen, die Lebendigkeit der Darſtellung wahrhaft hinreißend. Ein verwandtes und, wie das vorige, in alt-caſtilianiſcher Sprache geſchriebenes Stück iſt **Los Hijos de la Barbuda.**

In **Mas pesa el Rey que la sangre** iſt die berühmte Geſchichte von **Guzman el bueno** behandelt, jedoch in einer Art, daß theils eigne Erfindungen des Dichters, theils anderswoher entlehnte Ueberlieferungen der ſpaniſchen Sage damit in Verbindung gebracht werden. Der Inhalt dieſes Drama's, das viel Schönheiten vom erſten Range darbietet, möge hier kurz angegeben werden. Sancho der Tapfere, König von Caſtilien, hatte nach dem Tode ſeines

Vaters Alfons des Weiſen mit einer Gegenpartei zu kämpfen, welche ſeinen Neffen auf den Thron erheben wollte. Das Centrum des Widerſtandes war Sevilla. Mit dem Einzug des Königs in dieſe Stadt, die ſich endlich ergeben hat, beginnt das Stück. Es wird zur Feier des Sieges ein glänzendes Turnier gehalten, bei welchem ſich vorzüglich der, wegen ſeiner Stärke und Tapferkeit durch ganz Spanien berühmte D. Alfonſo de Guzman auszeichnet. Nach dem Feſte ſieht man den König inmitten ſeiner Großen, wie er die Vornehmſten der Stadt empfängt, aber ihnen Allen, weil ſie ſeinen Gegnern angehangen, eiſige Kälte zeigt; beſonders ſchnöde wird Guzman behandelt, weil Sancho ihn für die Hauptſtütze ſeiner Widerſacher hält. Guzman's Sohn, Pedro, ein etwa vierzehnjähriger Knabe, flammt in Zorn auf, daß ſeinem Vater in ſolcher Art begegnet werde; aber dieſer zeigt ſeine edle Loyalität, indem er kein bitteres Wort über ſeine Lippen läßt und den König nur in den wärmſten Ausdrücken ſeiner wandelloſen Treue und Ergebenheit verſichert. Sancho iſt indeſſen durch verläumderiſche Einflüſterungen gegen ihn eingenommen und verbannt ihn aus Sevilla und der Umgegend. Kaum hat Guzman den Saal verlaſſen, ſo folgen ihm die übrigen Großen, ihn ihrer Anhänglichkeit verſichernd, aber er betheuert, daß auch die größte Ungerechtigkeit ihn nie beſtimmen werde, ſich gegen ſeinen Gebieter aufzulehnen. Don Enrique, Bruder des Königs, geräth mit dem Letztern über denſelben Punkt in einen Wortwechſel, der mit der heftigſten Entzweiung Beider endigt. Die nächſte Scene zeigt uns den D. Guzman, wie er von ſeiner Gattin Abſchied nimmt; die Ehrenfeſtigkeit dieſes wackeren Paars,

die ſich mit einer gewiſſen, für die Zeit ſehr charakteriſtiſchen, naiven Rohheit der Sitten und des Ausdrucks verbindet, iſt meiſterhaft geſchildert. Guzman beſchließt, auch im Exil noch dem König zu dienen, indem er dem Mohrenfürſten Almanſor, der die Stadt Algeſiras belagert hält, ſeine Dienſte gegen Afrikaniſche Feinde anbieten will, unter der Bedingung, daß derſelbe die Belagerung aufhebe und alle ſeine Truppen von ſpaniſchem Boden zurückziehe. Der Infant Enrique tritt auf, um ſich in Guzman's Wohnung einſtweilen vor dem Zorn des Königs zu verbergen und von hier aus ſeine Flucht nach Portugal zu bewerkſtelligen. Das Ehepaar kommt überein, den jungen Pedro mit dem Infanten ziehen zu laſſen, damit dieſer ihn ſeinen Verwandten am Portugieſiſchen Hofe übergebe. Kaum iſt Guzman's Gattin allein, als der König bei ihr eintritt, um den Infanten zu ſuchen, und einige Worte fallen läßt, welche der biederen Frau ungeziemend dünken; ſie ergreift ruhig die Lampe und weiſt dem hohen Gaſte mit aller Ehrerbietung die Thür, in dem ſie ihm die Treppe hinunter leuchtet, — eine vortreffliche Scene. Unterdeſſen iſt Guzman bei Almanſor angelangt, der ſich ſehr freut, den tapferſten Chriſtenritter und gefürchtetſten Gegner in ſeine Dienſte zu ziehen, und, da dies die Bedingung, den ſpaniſchen Boden verläßt. Der Spanier vollbringt in Afrika Wunder der Tapferkeit, deren Ruhm ſich weithin verbreitet, erregt aber hierdurch den Neid des Mohrenfürſten, ſo daß dieſer darauf ſinnt, ſich ſeiner zu entledigen, und ihn in die Wüſte ſendet, um dort eine furchtbare Schlange zu bekämpfen, die noch Jeden, der ſich ihr genaht, getödtet hat. Der Held geht auch aus dieſem Kampfe ſiegreich hervor, wendet nun jedoch dem undank-

baren Almanſor den Rücken, und kehrt in ſein Vaterland zurück. Im dritten Akt ſehen wir ihn an der Andaluſiſchen Küſte, wo er mit ſeiner Gattin zuſammengetroffen iſt, die der Sehnſucht nach ihm nicht hat widerſtehen können und im Begriff geweſen iſt, ſich nach Afrika einzuſchiffen. Inzwiſchen haben auch die Mohren den Kampf gegen die Chriſten wieder mit neuen Kräften begonnen und ihre ganze Macht bei Tarifa concentrirt, um deſſen Fall zu erzwingen. Guzman weiß in's Innere der eingeſchloſſenen Stadt zu gelangen und den Muth der Belagerten zu befeuern. Schon wüthen Hunger und Krankheiten in der Feſtung; der Gouverneur ſtirbt und Guzman übernimmt den Oberbefehl, ſchwörend, daß bei ſeinem Leben kein Ungläubiger in das Thor dringen ſolle. Auf einmal langt der Infant Enrique bei dem Heere der Belagerer an; er hat aus Portugal weichen müſſen, weil man dort einem Gegner des Königs von Caſtilien keine Freiſtatt gewähren wollte, und denkt nun, zu den Mohren überzugehen, um an ſeinem Bruder Rache zu nehmen. Der junge Pedro Guzman, den er mit ſich geführt hat, ohne ihn ſeine Abſicht ahnen zu laſſen, wirft ihm, als er letztere erfährt, mit flammenden Worten die Schmählichkeit des Verraths vor und will ihn verlaſſen, wird aber von ihm mit Gewalt zurückgehalten, in Ketten gelegt und den Mohren überliefert. Der verrätheriſche Infant erſinnt nun den Plan, mittels des gefangenen Knaben die Uebergabe der Feſtung zu erzwingen. Der alte Guzman wird zu einer Zwieſprache mit dem Mohrenfürſten entboten; er erſcheint auf den Zinnen der Mauer; man führt den Knaben in ſchweren Banden herbei; welches Wiederſehen zwiſchen Vater und Sohn! „Noch heute über-

gib Tarifa — ſpricht Enrique — wo nicht, ſo wird Dein Sohn von dieſem Schwerte durchbohrt!“ Dieſe Scene iſt bewundernswürdig und in allen ihren Theilen vollendet ſchön. Der Heroismus des Vaters, der gleich von Anfang an entſchloſſen iſt, ſeine inividuellen Gefühle der Pflicht gegen den König und den Glauben unterzuordnen, aber doch die Regungen des Herzens nicht ganz unterdrücken kann; die Ergebenheit des Sohnes, der freudig in den Tod geht, weil er für Gott und Vaterland ſtirbt — erſchütternder und rührender kann nichts gedacht werden. Der Knabe wird endlich umgebracht; aber die Belagerer, nun überzeugt, daß der Sinn des Befehlshabers nicht zu brechen ſei, ziehen ſich von den Mauern von Tarifa zurück. Auf die Scene der Hinrichtung des jungen Guzman folgt eine andere von kaum minderer Schönheit. Der Vater des Ermordeten will ſeine Standhaftigkeit zeigen und zugleich ſeiner Gattin das Geſchehene verbergen. Er kehrt daher nach Hauſe, als ob nichts vorgefallen ſei, und ſetzt ſich ruhig zu Tiſche; aber es will kein Biſſen über ſeine Lippen und plötzlich bricht der verhaltene Schmerz in heißen Thränenſtrömen hervor. So wird der Tod des Sohnes auch der Mutter bekannt; ſie wird anfänglich von Trauer überwältigt, aber bald ermannt ſie ſich, freut ſich nur, ſolchem Gatten einen ſolchen Sohn geboren zu haben, und ſtellt ſich an die Spitze einer Schaar, um den abziehenden Mohren nachzuſetzen und ihnen die Reſte des geliebten Kindes abzunehmen. Dies gelingt, und die Leiche ſoll eben feierlich beſtattet werden, als der König, der zur Entſetzung von Tarifa herbeigeeilt iſt, erſcheint und den wackern Guzman, deſſen Treue ſich ſo glänzend bewährt hat und der nun

den Beinamen **el Bueno** erhält, für das frühere Unrecht ſo viel wie möglich zu entſchädigen ſucht.

Auch in **Cumplir dos obligaciones y Duquesa de Saxonia** wird der Caſtilianiſche Name verherrlicht, obgleich das Stück außerhalb Spaniens ſpielt. Die zu Grunde liegende Geſchichte iſt dieſelbe, die wir aus Stollberg's Ballade „die Büßerin" kennen. D. Rodrigo de Mendoza befindet ſich auf einer, ihm von Philipp II. übergetragenen, Geſandtſchaftsreiſe an den deutſchen Kaiſerhof. In der Nähe von Wien wird er von Wegelagern überfallen und nur durch die Dazwiſchenkunft eines tapferen Deutſchen, des Grafen Ricardo, gerettet. Da er Eile hat, das Ziel der Reiſe zu erreichen und deshalb den Weg bei Nacht fortſetzt, ſo verirrt er ſich und geräth in eine pfadloſe Gegend, wo er lange umherirrt, bis er ein einſam gelegnes Schloß erblickt, zu dem er nun ſeine Schritte lenkt, um dort für die Nacht ein Unterkommen zu ſuchen. Er tritt in den Hof, wo Alles düſter und wie ausgeſtorben iſt; ernſt und finſter empfängt ihn der Herr des Hauſes und führt ihn in ein ganz mit ſchwarzem Tuch ausgeſchlagenes Gemach. Es wird eine reich beſetzte Tafel gebracht, an welcher der Fremdling neben dem Gaſtgeber Platz nehmen muß; dicht daneben aber wird ein Sarg geſtellt und bald darauf erſcheint eine verſchleierte weibliche Geſtalt in Trauerkleidern, läßt ſich am Sarge nieder, der ihr zum Speiſetiſche dient, und trinkt aus einem Todtenſchädel, welcher ihr von einem ſchwarz gekleideten Diener gereicht wird. Der erſtaunte Spanier ſucht die Urſachen dieſer befremdlichen Erſcheinung zu erfahren; aber der Herr des Schloſſes weiß die Antwort auf alle an ihn gerichtete Fragen zu umgehen, und wünſcht, nachdem

er der Verhüllten befohlen hat, ſich zurückzuziehen, ſeinem Gaſte gute Nacht. Dieſer, von dem Geſehenen aufgeregt, vermag natürlich keine Ruhe zu finden; ſein Diener, der Gracioſo, glaubt in einem verzauberten Schloſſe zu ſein. Während Beide noch mit einander reden, kehrt das wunderbare weibliche Weſen zurück, bricht in laute Klagen aus, wirft ſich vor D. Rodrigo nieder, fleht ihn an, einer namenlos Unglücklichen zu helfen, und erzählt Folgendes. Sie iſt jung mit dem alten Herzog von Sachſen vermählt worden, der von Anfang an Eiferſucht und Argwohn gegen ſie gezeigt hat, obgleich ſie ihm nie Veranlaſſung dazu gegeben. Bald nach der Hochzeit hat der Gemahl ſie verlaſſen, um in den Krieg zu ziehen, und einem ſeiner Neffen die Regierung des Landes übertragen. Dieſer Neffe iſt von einer heftigen Leidenſchaft für die Herzogin erfaßt worden und ihr mit ungeziemenden Anträgen zur Laſt gefallen, die indeſſen von ihr mit Verachtung zurückgewieſen worden ſind. Als nun der Herzog zurückkehrt, rächt ſich der Verſchmähte dadurch, daß er die ſpröde Dame des verbrecheriſchen Umganges mit einem Pagen beſchuldigt. Der ſchon von Natur argwöhniſche Gemahl ſchenkt dieſer Anklage nur zu leicht Glauben, läßt den Pagen hinrichten, und zieht ſich allein mit der Herzogin auf das in wüſter Gegend einſam gelegene Schloß zurück. Hier ſpricht er nie ein Wort mit ihr, zwingt ſie, ſtets in Trauerkleidern zu gehen, Nachts neben der Leiche des Hingerichteten, die einbalſamirt worden iſt, zu ſchlafen, und, damit ihre Schmach offenkundig werde, in Gegenwart aller Fremden, die das Schloß beſuchen, an einem Sarge zu ſpeiſen und aus dem Schädel des angeblichen Buhlen zu trinken. — Rodrigo hört die Geſchichte

mit der lebhafteſten Theilnahme und gibt ohne weitere Aufforderung das Verſprechen, die Wahrheit im gerichtlichen Zweikampfe mit dem Verläumder darzuthun; plötzlich aber wird durch fremde Dazwiſchenkunft das Geſpräch unterbrochen, bevor die Herzogin den Namen des falſchen Anklägers genannt hat, und der Spanier muß mit Tagesanbruch abreiſen, ohne denſelben erfahren zu haben. Am Kaiſerhofe angelangt, wird er mit größter Auszeichung empfangen, und ſein Entſchluß, die Vertheidigung der Herzogin zu übernehmen, findet allgemeinen Beifall. Hier trifft er auch den Grafen Ricardo wieder, der unlängſt ſein Lebensretter geworden iſt, ſchließt ein Freundſchaftsbündniß mit ihm und wird ihm durch eine zweite Verpflichtung, die er ihm ſchuldet, ſo wie durch ein Liebesverhältniß, das ſich zwiſchen ihm und einer Schweſter Ricardo's entſpinnt, noch inniger verbunden. Inzwiſchen hat er ſeinen Diener an die Herzogin abgeſchickt, um von dieſer den Namen ihre Anklägers zu erfahren; der Bote weiß in das Zimmer der argwöhniſch Bewachten nicht anders zu gelangen, als indem er ſich durch den Schornſtein in den Camin hinabläßt; er muß aber ſchnell auf dieſelbe Art wieder entfliehen, bevor er noch ſeinen Zweck erreicht, und kehrt daher unverrichteter Sache zurück. Don Rodrigo kann nun ſeine Ungeduld nicht länger bezähmen und läßt den Ankäger der Herzogin, wer er auch ſein möge, durch öffentlichen Aufruf herausfordern. Der Tag des Zweikampfs iſt erſchienen, die Schranken ſind errichtet und ſchon harrt der ritterliche Spanier ſeines Gegners. Als ſolcher erſcheint der Graf Ricardo. Der Kampf zwiſchen den verſchiedenen Verpflichtungen, der hierdurch in Rodrigo's Bruſt entſteht, iſt ſchwer; auf der einen Seite

bindet ihn das der Herzogin gegebene Wort und die Ritterpflicht; auf der anderen ſchuldet er dem Gegner zweimal das Leben und iſt ihm durch Freundſchaft, ſo wie durch die Liebe zu ſeiner Schweſter auf's innigſte verbunden. Dennoch darf er nicht zaudern, zunächſt die erſte Obliegenheit zu erfüllen; der Kampf beginnt, der Graf wird entwaffnet und bekennt, daß er aus Rache wegen verſchmähter Liebe die Beſchuldigung erhoben habe; als aber in Folge hiervon der Herzog den Verläumder mit ſeinem Grimm bedroht, wirft ſich Don Rodrigo zum Vertheidiger des Beſiegten auf und leiſtet ſo auch der zweiten Verpflichtung Genüge.

Das Drama **La desdichada Estefania** gründet ſich auf eine Begebenheit, die in einigen Punkten große Aehnlichkeit mit der Geſchichte von Ariodant und Ginevra bei Arioſt hat, aber ſich (denn es iſt auch bei anderen Dichtern davon die Rede) wirklich am Hofe Alfonſo's **VIII.** von Caſtilien zugetragen zu haben ſcheint. Dieſer König hat beſchloſſen, ſeine Tochter Eſtefania mit einem ſeiner Vaſallen zu vermählen. Die beiden Bewerber ſind der Graf Vela und Don Fernan Ruiz de Caſtro. Die Prinzeſſin wählt den Letzteren und läßt den Grafen ſich in hoffnungsloſer Liebe verzehren. Fernan Ruiz muß bald nach der Vermählung den König auf einem Zuge wider die Mohren begleiten. Seine ihn zärtlich liebende Gemahlin lebt während ſeiner Abweſenheit in ſtillſter Zurückgezogenheit; eine ihrer Hofdamen aber, die in den Grafen Vela verliebt iſt, erſinnt den verrätheriſchen Plan, dieſem im Namen Eſtefaniens zärtliche Briefe zu ſchreiben und nächtliche Zwiegeſpräche zu verheißen. Der Graf folgt der Einladung und findet ſich zur beſtimmten Stunde am Balkon der Prinzeſ-

ſin ein; hier nun empfängt ihn die liſtige Hofdame in den Kleidern ihrer Gebieterin und tauſcht Liebesworte mit ihm, ohne daß er den Betrug wahrnähme. Die Zuſammenkünfte werden wiederholt, und mit ſo wenig Zurückhaltung, daß ſich das Gerücht davon verbreitet und dem Fernan Ruiz bei ſeiner Rückkunft ſogleich zu Ohren kommt. Dieſer, auf die Treue ſeiner Gattin bauend, will zwar dem Gerede kein Gehör ſchenken; als ſich aber die gleichlautenden Berichte mehren, ſchöpft er Argwohn und verbirgt ſich Nachts in der Nähe des Balkons. Es währt nicht lange, ſo ſieht er den Liebhaber und die weibliche Geſtalt in den Kleidern Eſtefaniens erſcheinen, ſtürzt wüthend hervor, ſtößt den Grafen nieder und dringt in das Haus. Die verkleidete Dame hat raſch zu entfliehen gewußt und der Grimm des Betrogenen entladet ſich auf die unſchuldige Gattin, die von ſeinen Dolchſtichen durchbohrt zu Boden ſinkt. Nach dieſer Kataſtrophe regt ſich das Gewiſſen der Betrügerin; ſie enthüllt ihre Liſt und ſtürzt ſich vom Balkon hinab; Fernan Ruiz aber, zerſtörten Herzens, klagt ſich ſelbſt vor dem König des Mordes an und bittet ihn, ein Gericht von Edlen zuſammenzuberufen, das über ihn den Todesſpruch fällen möge. — Dieſes Drama iſt in der Schilderung zärtlicher Gefühle ſowohl als der wilden Leidenſchaft ſehr vorzüglich, und erreicht in mehreren Scenen die höchſte Höhe des tragiſchen Pathos.

Durch gleiche Eigenſchaften zeichnet ſich **Reinar despues de morir** aus, unter allen Darſtellungen des Schickſals der Ines de Caſtro, welche die ſpaniſche Bühne geſehen hat, unbedingt die vorzüglichſte.

La romera de Santiago wird in einigen alten Aus-

gaben dem Tirso de Molina zugeschrieben, mit dessen Manier sie indessen durchaus keine Verwandtschaft zeigt, während sie mit der Weise unseres Guevara so genau übereinstimmt, daß man die Angabe der **Sueltas**, welche sie diesem beilegen, unbedingt für die richtige halten muß. Ordoño, König von Leon, hat seine Schwester Doña Linda mit dem Grafen Lisuardo verlobt, diesem aber, noch bevor die Vermählung gefeiert worden ist, eine Gesandtschaftsreise nach England übertragen. Während der Abwesenheit Lisuardo's langt der Graf Garci-Fernandez von Castilien verkleidet und als sein eigner Gesandter am Hofe von Leon an, in der Absicht, sich um die Hand der Infantin Linda zu bewerben, wird aber von dieser, die ihrem Verlobten treu ist, sehr kalt aufgenommen. Lisuardo begegnet auf seiner Reise durch Galicien der Doña Sol, einer Nichte des Grafen von Castilien, die auf einer Pilgerfahrt nach St. Jago begriffen ist, faßt eine heftige Leidenschaft für sie, und raubt ihr, da er durch Ueberredung nicht zum Ziele gelangen kann, mit Gewalt die Ehre. Garci-Fernandez befindet sich noch in Leon, als die unglückliche Doña Sol anlangt und den König um Gerechtigkeit wider ihren Beleidiger anfleht. Der Graf von Castilien gibt sich nun zu erkennen, und verspricht, selbst die seiner Nichte angethane Schmach an dem Grafen zu rächen; der König aber gebietet Allen tiefstes Schweigen über den Fall; für gehörige Bestrafung des Schuldigen werde er selbst schon sorgen. Lisuardo wird gleich nach seiner Rückkehr in's Gefängniß geworfen und zum Tode verurtheilt, aber von Linda, welche die Liebe für ihn noch nicht aus ihrer Brust verbannen kann, wieder befreit. Nun glaubt Garci-Fernandez,

die Flucht des Frevlers sei mit Vorwissen Ordoños geschehen, und fordert diesen zum Zweikampfe; der König nimmt die Ausforderung an und der Kampf soll beginnen, als Lisuardo, von ehrenhaftem Antriebe beseelt, sich dem Grafen von Castilien gegenüberstellt, um statt des Königs zu kämpfen; da tritt Linda dazwischen und verhindert den ganzen Kampf dadurch, daß sie dem Garci-Fernandez ihre Hand reicht; dieser, so wie Ordoño, sind schon durch das ritterliche Benehmen Lisuardo's milder gegen Letzteren gestimmt, und aller Zwist wird endlich geschlichtet, als Doña Sol sich zufrieden erklärt, die Hand Dessen anzunehmen, der, wie er sagt, nur durch ein Uebermaß leidenschaftlicher Liebe zu der verbrecherischen Handlung hingerissen worden ist.

Die erwähnten sind unter den uns bekannten Stücken des Guevara die vorzüglichsten; allein auch die übrigen, selbst wenn sie im Allgemeinen weniger befriedigen, bieten fast sämmtlich glückliche Motive und fesselnde Situationen dar, und geben in Einzelheiten voll Kraft und Anmuth, in der Lebendigkeit und Wärme der Schilderung, von dem ungewöhnlichen Talent des Verfassers Zeugniß. Die Raschheit der Handlung, die Beweglichkeit und Rapidität der dramatischen Darstellung ist überhaupt an den Schauspielen dieses Dichters ganz besonders zu rühmen. Ein weiteres Eingehen auf die letzteren verstattet uns hier der Raum nicht, und nur noch auf einige derselben möge hingedeutet werden. **El principe viñador** zeichnet sich durch liebliche idyllische Schilderungen aus. — Die Heldin von **El amor en Vizcaino y los zelos en frances** ist eine Biscayerin, die gemischt spanisch und biscayisch spricht und auf einem Turnier den Dauphin von Frankreich, der ihr die Ehre ge-

raubt hat, umbringt. — In **Los amotinados de Flandes** wird die Tapferkeit und Hochherzigkeit spanischer Soldaten mit den lebhaftesten Farben geschildert. — **El valiente Toledano** feiert den Don Francisco de Ribera, einen Seehelden aus der Zeit Philipp's III. Dieses Stück, in dem der Herzog von Ossuna auf die Bühne gebracht wird, scheint noch bei Lebzeiten dieses berühmten Vicekönigs von Neapel aufgeführt worden zu sein, denn nach dessen Sturze wäre die Schilderung wohl schwerlich so vortheilhaft ausgefallen. — In **El marques de Bastos** ist die Erfindung etwas wüst und abenteuerlich; ein Soldat und Diener des Marques, der alle möglichen Ausschweifungen begeht, der eigentliche Held des Schauspiels, wird wegen seiner Verbrechen hingerichtet, erhält aber, weil er unter allen seinen Lastern die Tugend einer ausgezeichneten Treue gegen seinen Herrn besessen hat, die Wunderkraft, diesem noch nach dem Tode im Kampfe beizustehen. — **El cavallero del Sol** lehnt sich an den berühmten Roman vom Ritter Phöbus. — **La niña de Gomez Arias** behandelt eine Sage aus der Zeit des ersten Mauren-Aufstandes in den Alpujarras, die auch als Volksromanze sehr populär war. Das Stück unseres Dichters ist durch die spätere, ungleich vorzüglichere, Bearbeitung desselben Stoffes von Calderon in Vergessenheit zurückgedrängt worden. — Unter Guevara's Autos machen wir das **De la mesa redonda** namhaft. Karl der Große ist darin Christus, Flor de Lis die Kirche, Roland der heilige Petrus, Durandarte Johannes der Evangelist, Montesinos Johannes der Täufer und Ganelon Judas.

Nachdem uns ein Theil von Guevara's Werken ſchon bis ziemlich tief ins achtzehnte Jahrhundert hinabgeführt hat, müſſen wir wieder bis zum Anfang der vorliegenden Periode des ſpaniſchen Theaters hinaufſteigen, um noch verſchiedener Dichter zu gedenken, die ungefähr gleichen Alters mit Lope de Vega und ſchon während der letzten Regierungsjahre Philipp's II. oder während der erſten ſeines Nachfolgers für die Bühne thätig waren. Von vielen dieſer Dramatiker iſt nur wenig, von einigen gar nichts auf uns gekommen, weshalb ſich hier zu ausführlicheren Artikeln nur ſelten Stoff darbieten wird [163]).

[163]) Gewißheit über die Lebenszeit der hier zu nennenden Dichter gewährt, außer der Loa des Rojas, beſonders eine vom Doctor Antonio Navarro in den letzten Jahren des ſechszehnten Jahrhunderts verfaßte Schrift zu Gunſten der Comödien, über deren Zuläſſigkeit in jener Zeit, wie ſchon erwähnt, viel discutirt wurde. Dieſe Schrift liefert folgendes Verzeichniß der berühmteren unter den damaligen Dramatikern:

El Licenciado Pedro Diaz, Jurisconsulto, que fué de los primeros que pusieron las comedias en estilo; el Licenciado Cepeda; el Licenciado Poyo, Sacerdote; el Lic. Berrio, insigne letrado y tan conocido de los Consejos del Rey nuestro Señor; el Lic. Dan Francisco de la Cueva, tan docto y tan celebrado como sabemos de todos los ingenios de España; el Lic. Miguel Sanchez, Secretario del Ilustrisimo de Cuenca; el Maestro Valdivieso, Capellan del Ilustrisimo de Toledo y Cura de San Torcaz; el Doctor Vaca, Cura y beneficiado en Toledo; Lupercio Leonardo de Argensola, Secretario de la Imperatriz y despues del Rey de Napoles; el Lic. Martin Chacon, Familiar del Santo oficio; el Doctor Tárraga, Canónigo del Aséo de Valencia; Gaspar Aguilar, Secretario del Duque de Gandia; Juan de Quirós, Jurado de Toledo; el Doctor Angulo, Regidor de Toledo, y su Alcalde de Sacas; Don Guillen de Castro, Capitan del Grao de Valencia; Don Diego Ximenez de Enciso, Cabal-

Pedro Diaz, nach Navarro einer der Ersten, „welche der Comödie zur Ausbildung verhalfen," wird von Rojas schon unter den Vorgängern des Lope de Vega und als Verfasser einer der frühsten **Comedias de Santos** „**El Rosario**" genannt. Späterhin scheint sein Name in dem Gedränge der neu auftretenden Dramatiker bald verschwunden zu sein. Dasselbe war vermuthlich mit Joaquin Romero de Zepeda, mit Berrio und Francisco de la Cueva der Fall, denen allen wir schon in der vorhergehenden Periode der spanischen Theatergeschichte begegnet sind. Die beiden Letztgenannten waren Rechtsgelehrte, und Lope de Vega (Dorotea B. V) sagt von ihnen, sie böten das seltne Beispiel dar, daß ausgezeichnete Ausleger der Gesetze zugleich zu den lieblichsten Dichtern gehörten und Schauspiele geschrieben hätten, die mit allgemeinem Beifall dargestellt würden. Francisco de la Cueva, aus Madrid gebürtig [164]), war ein genauer Freund Lope's und wird von diesem auch in der Arcadia, im **Laurel de Apolo** und in der Dedication des Schauspiels **La mal casada** ungemein gepriesen.

Von dramatischen Werken des Andres Rey de Ar-

lero de Sevilla ; Hipolito de Vergara; el Maestro Ramon, Sacerdote; el Lic. Justiniano; Don Gonzalo de Monroy, Regidor de Salamanca; el Doctor Mira de Mescua, Capellan de los Reyes de Granada; el Licenciado Mexia de la Cerda, Relator de la Chancilleria de Valladolid; el Lic. Navarro, Colegial en Salamanca; Don Francisco Quevedo Villegas, Caballero del Orden de Santiago, Señor de la Villa de la Torre de Juan Abad; Luiz Velez de Guevara, Gentilhombre del Conde de Saldaña; Don Luis de Gonzaga, Prebendado de la Santa Iglesia de Córdoba; y Lope de Vega Carpio, Secretario del Duque de Alba y del Conde de Lamos.

[164]) Baëna, hijos ilustres de Madrid.

tieda und des Lupercio Leonardo de Argenſola aus dieſer Zeit iſt uns keines bekannt, obgleich die Thätigkeit Beider für die Bühne auch noch in vorliegender Periode fortgedauert zu haben ſcheint. Artieda machte übrigens, wie wir ſehen werden, gegen Lope und deſſen Schule kritiſche Oppoſition, und vermuthlich wird er daher in ſeinen Schauſpielen mehr dem claſſiſchen Syſtem gehuldigt haben.

Von Meria de la Cerda, Licenciaten und Juſtizbeamten zu Valladolid, beſitzen wir noch eine ſogenannte Tragödie „Ines de Caſtro", ein ſehr ſchwaches Product, das mit der Bearbeitung deſſelben Stoffes von Guevara in keiner Hinſicht den Vergleich aushält und ſelbſt hinter der **Nise lastimosa** des Bermudez zurückbleibt, die der Verfaſſer offenbar gekannt und benutzt hat. Die Dispoſition des Planes zeigt auffallende Mängel, die Charaktere haben kaum eine nothdürftige Haltung und die Reden ſind matt, ohne Gemüth und Wärme. Dieſes Stück iſt übrigens vermuthlich früher geſchrieben, als Guevara's **Reinar despues de morir.**

Unter drei noch vorhandnen Comödien von Damian Saluſtrio del Poyo (einem in Murcia gebornen Dichter, der aber in Sevilla anſäſſig war) verdient **La prospera fortuna de Ruy Lopes de Avalos** (in zwei Theilen) die meiſte Aufmerkſamkeit [165]). Es iſt eine Art von biographiſchem Schauſpiel, deſſen Handlung zwar an loſen Fäden hängt, das aber verſchiedene Scenen von wohlberechnetem

[165]) Dieſes Stück ward ſchon bei Lebzeiten des Dichters für ſein gelungenſtes gehalten. Lope de Vega ſagt in der Dedication ſeiner Comödie **Muertos vivos** an Damian Saluſtrio del Poyo: **Lo que la antiguedad llamava llevar basos a Samo este es dirigir a**

Effekt darbietet. Die Handlung fällt in die Zeit Heinrich's III. von Caſtilien. Beſonders zu beachten iſt der Auftritt, wo Don Mair, ein jüdiſcher Arzt, auf Veranlaſſung des Admirals von Caſtilien den König vergiften will. Der Mörder iſt im Begriff aus einem Vorzimmer in das königliche Schlafgemach zu dringen, als das über der Thür hängende Bild der Doña Catalina, der Gemahlin des Monarchen, herunterfällt und ihm den Eintritt wehrt; faſt zur ſelben Zeit tritt der König auf; der Jude wird verwirrt, verſchüttet das Gift und geſteht zuletzt ſeine Abſicht. Dieſe Scene iſt von Tirſo de Molina in **La prudencia en la muger** und von Calderon in **El mayor monstruo los zelos** nachgeahmt worden; wenigſtens begegnen wir in beiden genannten Stücken der Idee, daß ein Bild der Schutzengel eines bedrohten Lebens wird. — Wohl keinen Stoff haben die ſpaniſchen Dramatiker häufiger behandelt, als die Geſchichte des Alvaro de Luna; die Bearbeitung dieſes Gegenſtandes von unſerem Damian Saluſtrio iſt aber gewiß die ſchwächſte, die es irgend gibt.

Von den Dramen des Hurtado Velarde (aus Guadalajara) iſt nur eine **Tragedia de los siete Infantes de Lara** übrig geblieben, ein herzlich ſchlechtes Spektakelſtück. Dieſer Velarde hatte auch, vermuthlich noch vor Guillen de Caſtro, einen Cid geſchrieben [166]).

V. m. una comedia, aviendo las muchas que ha escrito adquirido tanto nombre, particularmente La prospera y adversa fortuna del Condestable D. Ruy Lopez de Avalos, que ni antes tuvieron exemplo, ni despues imitacion.

[166]) S. den Ragguaglio di Parnasso del Sign. Fabio Franchi (Essequie poetiche alla morte di Lope de Vega, in Lope's Obras sueltas, T. XXI. pag. 63.)

Juan Grajales (Licenciat und von dem gleichnamigen Schauspieler, welchen Rojas nennt, verschieden) hat in zwei Comödien, **La prospera** und **La adversa fortuna del Cavallero del espiritu santo** die Geschichte des Cola Rienzi dramatisirt. In diesen Stücken sind Anlage und Ausführung gleich roh, die Scenen nur wie durch Zufall zusammengewürfelt, und von Berechnung und Gliederung des Planes, von einer poetischen Intention, die das Ganze durchdränge, ist nicht die Rede. Ungleich mehr Beachtung verdient **El bastardo de Ceuta**, ein Drama, das von großen Fehlern nicht freigesprochen werden kann, aber gegen diese Fehler mindestens eben so viele und bedeutende Schönheiten in die Wagschaale zu legen hat. Der Inhalt ist in der Kürze folgender: Elvira, die Gattin des Hauptmanns Melendez, ist einst in der Dunkelheit, als sie ihren Gatten zu empfangen glaubte, von dem Fähnrich Gomez de Melo, der sich heimlich bei ihr eingeschlichen hat, umarmt worden, und hat als Frucht dieser Verbindung einen Sohn, Rodrigo, geboren. Melendez ist gleich nach der Nacht, in welcher seine Gattin auf solche Art getäuscht wurde, in den Krieg nach Afrika gezogen und hier in ein Liebesverhältniß mit der Mohrin Fatime getreten, welche er bei der Trennung in hoffnungsreichen Umständen zurückgelassen hat. Diese Ereignisse sind dem Beginn des Stückes um zwanzig Jahre vorausgegangen. Elvira hat ihrem Gatten von der schnöden That des Gomez de Melo nichts mitgetheilt, aber Rodrigo zeigt in seinem Charakter eine so gänzliche Verschiedenheit von dem seines vermeintlichen Vaters und bezeigt dem Letzteren so wenig Ehrfurcht, daß dieser die Ahnung von dessen anderweitiger Abkunft nicht unterdrücken

kann. Der Krieg mit den Ungläubigen bricht von Neuem aus. Melendez befindet ſich einſt in einem Kampfe in dringender Lebensgefahr, aus welcher ihn Rodrigo erretten könnte; aber der feige und unkindliche Sohn unterläßt es, wogegen unerwartet ein junger Mohr als Retter herbeieilt; es iſt Celin, der Sohn, den Melendez mit Fatime erzeugt hat; die Stimme der Natur hat ihn herbeigerufen und ſie zieht ihn ferner mit unwiderſtehlicher Macht zu dem Vater hin. Vater und Sohn kennen ſich nicht, aber ſchließen, obgleich Feinde und für den Kampf ſich gegenüber ſtehend, ein Freundſchaftsbündniß mit einander. Nach beendigtem Kriege tritt das Mißverhältniß zwiſchen Melendez und ſeinem angeblichen Sohne immer offener hervor, und dieſer wagt ſogar in einem Streit die Hand gegen Jenen zu erheben. Melendez verhängt eine ſchwere Züchtigung über den entarteten Jüngling, glaubt aber, ein Kind vermöge ſich gegen den Vater nicht dergeſtalt zu vergehen, und ſucht von Elviren zu erfahren, ob nicht ein Anderer, als er, Rodrigo's Erzeuger ſei. Er belauſcht die Gattin im Schlaf und vernimmt von ihr die ruchloſe Liſt ſeines Fähnrichs Gomez de Melo. Jetzt liegt ihm eine doppelte Rache ob, — an Gomez, als dem Räuber ſeiner Ehre, und an Rodrigo, der ſich thätlich an ihm zu vergreifen gewagt hat; und er befriedigt dieſe Rache, indem er einen Zweikampf zwiſchen Beiden veranlaßt, in welchem Gomez von den Händen ſeines Baſtards fällt. Inzwiſchen hat die verlaſſene Fatime, um ſich wegen der Treuloſigkeit ihres früheren Geliebten zu rächen, ihren Sohn Celin, dem ſeine Herkunft verborgen geblieben iſt, aufgefordert, den Hauptmann Melendez umzubringen. Celin verſpricht aus Gehorſam gegen die Mutter, dem Befehle

Folge zu leiſten; als er aber dem Vater gegenüberſteht, entſinkt das Schwert ſeiner Hand und er fällt, einem inneren Rufe folgend, dem, den er ermorden ſoll, zu Füßen. Hierauf folgt die Erkennung und bald darauf auch Celin's Entſchluß, ganz unter den Chriſten zu leben und den Glauben ſeines Vaters anzunehmen.

Joſef de Valdivieſo, Prieſter und Capellan des Erzbiſchofs von Toledo, ſtand mit den berühmteſten Dichtern ſeiner Zeit, für die ſein Haus einem Vereinigungspunkt bildete, in engen Freundſchaftsverhältniſſen. Es ſcheint mehr Geſchmack an der Poeſie, als ein urſprünglicher Beruf für dieſelbe geweſen zu ſein, was ihn beſtimmte, ſich ſelbſt in dichteriſchen Productionen zu verſuchen. Seinen geiſtlichen Comödien wenigſtens läßt ſich kaum ein Lob irgend einer Art ertheilen; ſie haben die ganze Crudität, ſind mit dem ganzen wilden und ungeheuern Myſticismus angefüllt, der dieſer Gattung meiſtens anklebt, ohne von einer kühnen Phantaſie in jene Höhen emporgetragen zu werden, wo die Befremdung mit der Bewunderung zuſammenfällt. Sein **Loco cuerdo** iſt ein wahres Chaos von bedeutungsloſen Wundern, in welchem das, was nach der Abſicht des Verfaſſers zur Andacht ſtimmen ſoll, nur widrige Empfindungen erregen kann. Es iſt die Geſchichte eines reichen Kaufmanns, der ſich plötzlich von der Nichtigkeit aller irdiſchen Güter überzeugt und in die Wüſte zieht, um den Reſt ſeines Lebens als Klausner in ſtrenger Buße hinzubringen. Nachdem er dort acht Jahre in unerhörten Caſteiungen zugebracht hat, glaubt er, um der Gnade Gottes würdig zu werden, ſich noch tiefer demüthigen zu müſſen, und durch-

zieht Dörfer und Städte, indem er ſich wahnſinnig ſtellt und ſich dem Hohn und Spott des Pöbels Preis gibt. —

Beſſer gelangen dem Valdivieſo die Autos [166]), und man kann ſeinen derartigen Stücken, wenn man einmal die bizarren

[167]) Doze Autos sacramentales y dos Comedias divinas del Moestro José de Valdivieso. Toledo, 1622.

Die in dieſem äußerſt ſeltenen Bande enthaltenen Autos ſind: El Villano en su Rincon. El Hospital de Locos. Los Cautivos libres. El Phenix de Amor. La Amistad en el peligro. Psiques y Cupido. El Hombre encantado. Las ferias del Alma. El Peregrino. La Serrana de Plasencia. El hijo prodigo. El Arbol de la Vida. — Die beiden Comödien führen den Titel: El nacimiento de la mejor und El Angel de la Guarda.

Andere Autos von Valdivieſo finden ſich in folgender Sammlung:

Navidad y Corpus Christi festejados por los mejores Ingenios de España. Madrid, 1664.

Dieſer Band enthält außer einer Anzahl Zwiſchenſpiele von Luis de Benavente und Loas verſchiedener Verfaſſer die folgenden Autos:

El divino Jason, Auto sacramental de D. Pedro Calderon.

La mayor Sobervia humana de Nabucodonosar, Auto sacramental del Doctor Mira de Mescua.

La Mesa Redonda, Auto sacramental de Luis Velez de Guevara.

El Tirano castigado, Auto del Nacimiento de Christo, de Lope de Vega.

El Premio de la Limosna, Auto sacramental del Doctor Felipe Godinez.

El Caballero del Febo, Auto sacramental de D. Francisco de Roxas Zorrilla.

Las Santissimas formas de Alcalá, Auto sacramental del Doctor Juan Perez de Montalvan.

El Sol a media noche, Auto del Nacimiento de Christo, de Mira de Mescua.

La gran Casa de Austria, Auto sacramental de D. Agustin Moreto.

Entre Dia y Noche, Auto sacramental del Maestro Joseph de Valdivieso.

Gedankenverbindungen zugegeben hat, die von dieſer Gattung untrennbar ſind, eine geiſtvolle Conception nicht abſprechen; nur Schade, daß ſie mit ſcholaſtiſcher Theologie überladen ſind und an einem geſchraubten Styl kranken. In dem Auto **Psiques y Cupido** iſt Pſyche die menſchliche Seele, die Tochter des Himmels, und Amor Chriſtus. Die Welt, die Luſt und Lucifer als Galane bewerben ſich um Pſychen's Hand, aber dieſe weiſt ſie zurück, weil ſie im Traum den Amor geſehen hat, dem ſie allein angehören will. Dieſer tritt als Freier auf und verlobt ſich mit ihr; die Vermählung ſoll erſt in ſeiner Heimath gefeiert werden und erſt dort will er ihr ſein jetzt verſchleiertes Geſicht enthüllen; zu Begleiterinnen auf der Reiſe dorthin aber gibt er ihr die Wahrheit und die Vernunft. Die Schweſtern Pſychens, welche die Namen Iraſcibile und Concupiſcibile führen, beneiden das Glück der Verlobten und verſchwören ſich mit den drei verſchmähten Liebhabern, es zu ſtören. Der Plan gelingt. Pſyche läßt ſich durch ihre Ueberredung verleiten, der Ewigkeit vorgreifend, ſtatt zu glauben, ſchauen zu wollen. Das erſte Mal, daß ſie den Schleier Amor's zu lüften verſucht, wird ſie noch durch den Glauben zurück-

La Cena de Baltasar, Auto sacramental de D. Pedro Calderon.

La Madrina del Cielo, Auto de Nuestra Señora del Rosario, del Maestro Tirso de Molina.

Ciento por uno, Auto de Nuestra Señora del Rosario, de Alvaro Cubillo de Aragon.

La Amiga mas verdadera, Auto de Nuestra Señora del Rosario, de D. Antonio Coello.

El Nacimiento de Christo nuestro Señor, del Maestro Joseph de Valdivieso.

El Nacimiento de Christo nuestro Señor, de Lope de Vega.

gehalten; bei dem zweiten Verſuch aber ſieht ſie den göttlichen Liebhaber ihren Armen entzogen und ſtürzt in eine bodenloſe Tiefe hinab. Die Vernunft iſt plötzlich blind geworden und irrt jammernd umher; die Wahrheit tritt auf, um die Verlorene zu ſuchen, und während Beide über das Geſchehene klagen, erblickt man Lucifer auf einer Schlange reitend und die verzweifelnde, blutbefleckte und in ſchwarze Trauergewänder gehüllte Pſyche in ſeinen Armen haltend. Durch die aufrichtige Reue der Seele läßt ſich jedoch Amor zuletzt zu erneutem Bunde bewegen; die heilige Jungfrau führt Pſychen in ſeine Arme zurück; er drückt die Wiedergefundene an ſeine Bruſt, und in dieſem Augenblick ſteht ſie verklärt im weißen Gewande vor ihm; der Vernunft ſind die Augen wieder geöffnet; die Welt, die Luſt und Lucifer entfliehen; eine Wolke öffnet ſich; man erblickt Pſychens Vater, den Himmel, welcher der Tochter eine Krone und eine Palme überreicht, und ein Chorgeſang feiert die Vermählung Chriſti und der Seele. — Das Auto **El Hospital de locos** hat eine höchſt bizarre Compoſition. Die Seele befindet ſich auf einer Reiſe, auf welcher das Vergnügen ihr Führer iſt; ſie wird von dieſem aufgefordert, ein Haus zu betreten, welches der Wohnſitz aller Freuden ſei, und folgt der Aufforderung, während die Vernunft an der Schwelle ſtehen bleibt und ſie vergebens zurückzurufen ſucht. Jenes Haus iſt ein Narrenhoſpital, über welches die Thorheit die Aufſicht führt und in welchem alle Arten von Tollen ihr Weſen treiben; Lucifer ruft mit einer Kindertrommel zum Kriege gegen den Himmel auf, die kindiſche Welt reitet auf einem Steckenpferd, die Begierde zecht an einem

Tiſche, das Fleiſch ſpielt die Guitarre und ſingt Liebeslieder dazu, und das Menſchengeſchlecht ſitzt in ſtillem Wahnſinn brütend in einer Ecke. Die Seele wird ſogleich willkommen geheißen und mit einer Narrenkappe geſchmückt. Die tolle Ausgelaſſenheit des neuen Lebens behagt ihr im Anfange recht wohl; aber bald wird ſie auf Veranſtaltung der Schuld mit Ketten beladen in einen Kerker geworfen. Hier gelangt ſie zur Beſinnung und empfindet Reue über ihre Verirrung; die Vernunft ruft die Inſpiration oder die göttliche Gnade herbei und mit Hülfe der letzteren wird die Gefangene befreit.

Andres de Claramonte, ein berühmter Schauſpieler und Theaterdirector aus Murcia (geſtorben 1610) machte ſich auch als Dichter einen Namen, vorzüglich durch ſeine Comödie **El negro valiente en Flandes**, zu welcher ſpäter Vicente Guerrero einen zweiten Theil fügte. Dieſem Stücke kann gewiß kein großer poetiſcher Werth zugeſchrieben werden; die Zuſammenſetzung der Handlung iſt kunſtlos, die Darſtellung hart und unpolirt; aber aus dem Ganzen ſpricht eine gewiſſe anziehende Friſche und Naivetät. Die tollkühnen Streiche des Negers, der unter den Fahnen des Herzogs von Alba dient und durch ſeine verwegenen Thaten (er bringt z. B. ganz allein in die Mitte des feindlichen Lagers und nimmt den Prinzen von Oranien in ſeinem Zelte gefangen) das Ritterkleid des St. Jago-Ordens erwirbt, ſind in der lebendigen Schilderung, in welcher ſie hier vorgeführt werden, ſicher, ein lebhaftes Intereſſe zu erregen. Selbſt die Rohheit der Ausführung harmonirt recht gut mit der volksmäßigen Manier, in der das Schauſpiel durchgehends gehalten iſt.

Faſſen wir alle die Dichter, welche ſeit Guevara genannt worden ſind, zuſammen, ſo kann ein Urtheil über dieſelben (inſofern die geringe Zahl ihrer noch vorhandenen Werke ein ſolches verſtattet) nicht ſehr vortheilhaft ausfallen. Die Schauſpiele, von denen hier die Rede iſt, erinnern noch ſehr an die Kindheit des Theaters; ſie zeigen uns die dramatiſche Kunſt, die bei Lope de Vega ſchon in ſo vollkommener Ausbildung erſcheint, noch auf einer ganz untergeordneten Stufe, und diejenigen Literatoren, welche viele derſelben auf den Namen des großen Meiſters geſchrieben haben, müſſen von allem kritiſchen Sinne entblößt geweſen ſein. Selbſt die ſchlechteſten Productionen Lope's haben vor den beſten unter dieſen doch noch immer die Würde des Styls, die Eleganz der poetiſchen Diction voraus. Von ſinniger Berechnung des Plans, ferner von künſtleriſcher Verarbeitung des Gegebenen finden ſich hier nur ſelten Spuren; vielmehr erſcheint Alles in derber Unmittelbarkeit und in groben Strichen hingeworfen. Feine Ausmalung des Einzelnen, poetiſche Uebergänge vermißt man ganz; der Dialog iſt ungelenk und ſtellt auf wunderliche Weiſe das Alltägliche, Platte und Gemeine dicht neben das Pathetiſche, ja man muß ſich neben bombaſtiſchen Tiraden offenbare Abgeſchmacktheiten gefallen laſſen. Inmitten dieſer Unvollkommenheiten werden nun allerdings einzelne Schönheiten nicht vermißt, allein die letzteren gehören mehr den bearbeiteten Stoffen, als der Behandluug der Dichter an, und der wahre Genius würde ſie auch noch ungleich prägnanter herausgearbeitet haben.— So waren denn dieſe Dramatiker nicht im Stande, mit Lope de Vega in die Schranken zu treten und die Gunſt des Publicums auf die Dauer zu feſſeln;

ſchon im zweiten Viertel des ſiebzehnten Jahrhunderts werden ihre Namen kaum noch genannt, nur nach wenigen ihrer Stücke ſcheint die Nachfrage groß genug geweſen zu ſein, um den Druck zu veranlaſſen, und in die ſpäteren großen Sammlungen ſpaniſcher Comödien iſt keines derſelben aufgenommen worden.

Noch weniger hat ſich eine Schaar von anderen gleichzeitigen Dichtern eine bleibende Stellung in der Literatur zu verſchaffen gewußt. Die Namen dieſer Bühnenſchriftſteller, auf deren Nennung wir allein beſchränkt ſind, da ihre größtentheils wohl nie gedruckten Werke ſpurlos untergegangen zu ſein ſcheinen, oder ſich wenigſtens unſeren Nachforſchungen entzogen haben, ſind folgende:

Der Licenciat Juſtiniano. In den Catalogen von Medel del Caſtillo (Madrid, 1735) und von la Huerta werden ihm zwei Comödien **Los ojos del Cielo** und **Santa Lucia** zugeſchrieben.

Juan de Quirós, Rathsherr von Toledo (**Jurado de Toledo**), nicht zu verwechſeln mit dem ſpäteren Francisco de Quirós.

Navarro, Licenciat zu Salamanca.

Der Licenciat Martin Chacon, Familiar der Inquiſition.

Don Gonzalo de Monroy, Regidor von Salamanca, wohl zu unterſcheiden von dem berühmteren Chriſtoval de Monroy.

Der Doctor Angulo, Regidor von Toledo.

Der Doctor Vaca, Geiſtlicher und Pfründner in Toledo.

Hipolito de Vergara.

Ochoa.

Diego de Vera.

Liñan.

Almendarez.

Felix de Herrera, nicht zu verwechſeln mit den anderen Herrera's, auf die wir ſpäter kommen werden.

Miguel Sanchez Vidal aus Aragon, der ſchon 1589 eine Comödie in drei Jornadas „**La Isla Barbara**“ geſchrieben haben ſoll [167]).

Hierher gehören ferner zahlreiche Schauſpieler, die zum Theil ſchon im zweiten Buche dieſer Geſchichte genannt worden ſind, aber auch noch im vorliegenden Zeitabſchnitt fortfuhren, Comödien zu ſchreiben. Es ſind dies: Alonſo und Pedro de Morales, Grajales, Zorita, Meſa Sanchez, Rios, Avendaño, Juan de Vergara, Villegas, Caſtro und Andere. Auf einige dieſer Männer werden wir ſpäter bei Erwähnung der berühmteſten Schauſpieler zurückkommen.

Mit den bisher Genannten ſchließt ſich die Reihe der Dichter, welche ſich ſchon während der erſten Hälfte von Lope's dramatiſcher Laufbahn in der Schauſpielliteratur hervorthaten [168]). Auf ſie folgt nun eine zweite von ſolchen, deren Thätigkeit in eine etwas ſpätere Zeit fällt, die aber ihren Culminationspunkt ſämmtlich noch bei Lebzeiten Lope's

[167]) **Biblioteca nueva de los escriteres aragoneses que florecieron des de el año de 1500 hasta el de 1802, por D. Felix de Latassa y Ortin. Pamplona 1798 — 1802.**

[168]) In dieſe Reihe gehören allerdings noch einige Andere, z. B. Enciſo und Godinez; allein da die uns bekannten Werke Dieſer allem Anſchein nach einer etwas ſpäteren Zeit angehören, ſo wird die Erwähnung derſelben am beſten noch verſchoben.

erreichten. Natürlich können dieſe beiden Dichterreihen bei ſich ſo nah berührenden Zeiten nicht ſtrenge von einander geſchieden werden; die frühere greift in die ſpätere hinüber und wiederum verlieren ſich die Anfänge von dieſer in jener; aber es iſt für die Orientirung auf dieſem Gebiete erſprießlich, die Zeitgenoſſen des Lope de Vega auf dieſe Art in zwei Gruppen zu vertheilen, die ſich doch wenigſtens einiger Maßen auseinanderhalten laſſen. Bevor nun aber die Schauſpielliteratur weiter gemuſtert wird, iſt den kritiſchen Anſichten, die in dieſer Zeit über die dramatiſche Kunſt laut wurden, einige Aufmerkſamkeit zu ſchenken.

Die nationale Form des Drama's hatte ſich in Kurzem ſo in der Gunſt des Publicums feſtgeſetzt, daß heterogene Beſtrebungen ſich auf der Bühne durchaus keinen Erfolg verſprechen konnten. Es war nicht mehr zu befürchten, daß die friſche Blüthe originaler Poeſie durch den Druck falſcher Gelehrſamkeit verkümmert würde. Auch wurden nur noch wenige und wirkungsloſe Verſuche gemacht, Dramen in der Manier der Alten zu dichten; der Pompejus des Chriſtoval de Meſa und die Nachahmung des Euripideiſchen Hippolyt von Eſtevan Manuel de Villegas ſind faſt die einzigen Beiſpiele; die Ueberſetzungen einzelner antiken Tragödien und Comödien, wie die der Medea des Euripides und der Luſtſpiele des Terenz von Simon Pedro de Arbril hatten mehr die Bedeutung philologiſcher Arbeiten, als daß ſie dem Geſchmack der Nation eine beſtimmte Richtung hätten geben wollen. Dagegen bildete ſich eine Partei von Gelehrten und Halbgelehrten, welche kritiſche Oppoſition gegen das Nationalſchauſpiel erhob und ihrem Unmuth über die vernachläſſigten Regeln in Angriffen auf die ganze

Volksbühne Luft machte. Es kann nicht geläugnet werden, daß dieser Kampf zum Theil mit Geist und Geschick geführt worden und daß dabei mancher treffende Hieb auf die Verirrungen der beliebten Dichter des Tages gefallen ist. Indessen war der Standpunkt, von welchem aus der Angriff geschah, durchaus der verkehrte; es ist immer der unselige Aristotoles, es sind immer die drei Einheiten, auf die man sich beruft; unter den Vorwürfen, die dem Lope de Vega gemacht werden, steht immer voran, daß er nicht Plautus, Terenz oder Seneca sei, daß er die gleichmäßige Würde des tragischen Styls vernachlässige und in dem komischen wiederum die diesem angewiesene Sphäre überschreite. Die jetzt wohl allgemein anerkannte Wahrheit, daß jede Kunst sich nach den Umständen ihrer Entstehung und nach dem Charakter des Volks, bei dem sie aufwächst, modificiren muß, daß demnach auch das neuere Drama einen ganz anderen Weg, als das antike, einzuschlägen hat, um zum Ziel der Vollkommenheit zu gelangen, wurde gänzlich übersehen. Hätte demnach diese Partei den Sieg erhalten, so wäre das spanische Theater, eben so wie das italienische, in das Joch einer falschen Theorie geschmiedet worden; die neuere Poesie würde um eine der anziehendsten unter ihren wenigen wahrhaft eigenthümlichen Bildungen ärmer sein; die dramatische Literatur der Spanier würde nicht einem üppigen, mit Blüthen und Früchten aller Art prangenden Felde gleichen (auf dem freilich auch manches Unkraut Platz findet), sondern einem dürren, spärlich mit verkrüppelten Gesträuchen besetzten Acker; sie würde, statt neuer und originaler Schöpfungen, die selbst nachgeahmt zu werden verdienten, nur frostige und langweilige Nachbildungen antiker

Muſter aufzuweiſen haben. Glücklicher Weiſe lag jedoch ein ſolches Reſultat um dieſe Zeit ferner, als je Der Sieg, welchen Lope de Vega dem nationalen Schauſpiel erkämpft hatte, war ſo entſchieden, daß die Angriffe einer feindſeligen Kritik, ſelbſt wären ſie mit der größten Beſonnenheit und mit allen Waffen des Scharfſinns geführt worden, nichts dagegen vermocht haben würden. Aber der gelehrten Partei, von der wir hier reden, läßt ſich nicht einmal nachrühmen, in dem Streite große Feinheit der Taktik entwickelt zu haben; ſie konnte daher in keiner Art durchdringen; ſelbſt die geſunden Anſichten, die in ihren Diatriben zum Vorſchein kamen, ſelbſt die Streiche, welche wirklich wunde Flecke einzelner Comödien trafen, mußten erfolglos bleiben, weil die Angreifenden von verkehrten Principien ausgingen und zu ſehr im Allgemeinen verfuhren, indem ſie das Vortreffliche, von dem Weſen und der Form des neueren Schauſpiels Unzertrennliche, mit demſelben Tadel belegten, wie die verwerflichen Uebertretungen aller Regeln der Kunſt und Natur. Jedenfalls iſt indeſſen dieſer Kampf intereſſant genug, um einige Aufmerkſamkeit zu verdienen, ſei es auch nur, weil er den Beweis liefert, daß alle die engherzigen Vorurtheile und pedantiſchen Maximen, die von Boileau und deſſen Schule in ſo apodiktiſcher Weiſe vorgetragen wurden und nachher die Runde durch ganz Europa gemacht haben, in Spanien ſchon ein halbes Jahrhundert früher, und vielleicht mit mehr Geiſt, ausgeſprochen worden ſind.

Der Valencianer Andres Rey de Artieda begann in einer um das Jahr 1605 gedruckten Epiſtel an den

Marques von Cuellar [169]) das Gepläukel. „Wie im Sommer — heißt es hier — die Regentropfen durch die Sonnenhitze in Frösche verwandelt werden und ſich bewegen, ſo beginnt auch die Erde, wenn ſie von den Strahlen Apollo's getroffen wird, von Poetlein zu wimmeln, und dann iſt es wunderbar anzuſehen, wie ein Tropf, den Minerva erſt eben aus den Windeln gehoben hat, gleich eine Comödie ſchreibt. Da ſeine ganze Erfindung in Luft beſteht, ſo ſtaffirt er ſie nach den Mitteln, die er aufzuwenden hat, in acht Tagen oder in noch weniger Zeit aus; o wie wahr vergleicht Horaz das, was er ſchreibt, mit den Träumen eines Fieberkranken! Ich habe einmal in ſolchem Schauſpiel geſehen, daß Galeeren durch die Wüſte gingen, ſechs Poſtpferde von der Inſel Gozzo nach Palermo rannten, Famaguſta in Biscaya lag, Medien und Perſien nicht weit von den Alpen entfernt waren, und Deutſchland als ein langes und ſchmales Land geſchildert wurde; wie Heredia [170]) dieſe Dinge auf Begehren eines ſeiner Freunde, der in ſechs Stunden eine Comödie ſchreibt, darzuſtellen pflegt." — Dieſe Satire iſt gewiß nicht geiſtlos und mochte auf manche dramatiſche Mißgeburten der Zeit ihre Anwendung finden; eine andere Stelle zeigt uns aber, was der eigentliche Grund von Artieda's Unzufriedenheit mit den ſpaniſchen Comödien war; er verlangte einen directen moraliſchen Zweck vom Drama und eine ſtrenge Scheidung zwiſchen Tragödie und Luſtſpiel. „Die Comödie iſt ein Spiegel des Lebens; ihr Zweck, die Laſter und Tugenden

[169]) Sie iſt neu gedruckt in Sedano's **Parnaso español.**

[170]) Ein Schauſpieler, von dem ſpäter noch die Rede ſein wird.

zu zeigen, damit man mit Maß und Ordnung lebe; ohne Zweifel iſt ſie ein treffliches Mittel, die Entſchlüſſe des Mannes zu kräftigen, die ungeſtüme Jugend zu zähmen. Materie und Form ſind durchaus verſchieden, je nachdem die Ereigniſſe auf ſchweren und engen Pfaden zu einer glücklichen Heirath führen, oder im Gegentheil Begebenheiten, die freudig beginnen, wie ein reißender Strom vorüberſtürzen und mit tragiſchen Schickſalen endigen."

Mit noch mehr Entſchiedenheit ſpricht ſich über letzteren Punkt Francisco Cáscales, aus Murcia [171]), in ſeinen 1616 erſchienenen **Tablas poeticas** aus. In dieſem geiſtvoll geſchriebenen, dialogiſch abgefaßten Buche wird unter Anderem Folgendes geäußert: „Alle oder die meiſten Comödien, die heut zu Tage aufgeführt werden, enthalten tragiſche Begebenheiten, Staatsumwälzungen, Ehrenſachen, Schlägereien, Herausforderungen und Todesfälle; dergleichen mögen im Laufe der Handlung noch ſo viele vorkommen, ſo werden die Stücke, ſobald ſie nur nicht gerade damit ſchließen, doch für Luſtſpiele gehalten; aber es ſind keine Luſtſpiele, ja nicht einmal Schatten davon, es ſind Zwittergeſchöpfe, Monſtroſitäten der Poeſie, und keine dieſer Fabeln enthält die Elemente der wahren Comödie, mag ſie auch einen freudigen Ausgang haben." — Es wird eingewendet, daß man ſolche Schauſpiele, die theils aus tragiſchen, theils aus komiſchen Beſtandtheilen zuſammengeſetzt ſeien, ja füglich als Tragicomödien gelten laſſen könne; die Antwort hierauf fällt aber folgender Maßen aus: „Wenn ich dieſen Namen noch ein zweites Mal zu

[171]) Nicolas Antonio, Bibl. nova.

hören bekomme, ſo werde ich in Wuth gerathen. Ich behaupte, daß eine Tragicomödie ein Unding iſt; und wenn man dem Amphitryo des Plautus dieſen Titel gegeben hat' ſo, glaubt mir, iſt das ohne Ueberlegung geſchehen. Wißt Ihr denn nicht, daß die Zwecke der Tragödie und Comödie ſich entgegengeſetzt ſind? Der Tragiker erregt Schrecken und Mitleid, der Komiker Lachen; der Tragiker ſucht, um ſein Ziel zu erreichen, Unglücksfälle auf, der Komiker hat es mit lächerlichen Begebenheiten zu thun; wie wollt Ihr nun den Heraklit mit dem Demokrit vereinigen? Verbannt die monſtröſe Tragicomödie ganz und gar aus Euren Gedanken, denn ihre Exiſtenz iſt nach den Geſetzen der Kunſt eine Unmöglichkeit. Ich gebe Euch gerne zu, daß faſt alle die Stücke, die man auf unſeren Theatern ſpielt, von dieſer Art ſind; aber Ihr werdet mir Eurerſeits einräumen müſſen, daß ſie gegen die Geſetze der Vernunft, der Natur und der Kunſt vorſtoßen." An einer anderen Stelle dieſer **Tablas poeticas** heißt es: „Unter verſchiedenen Comödien erinnere ich mich eine geſehen zu haben, wo der heilige Amarus eine Reiſe in's Paradies macht, dort zweihundert Jahre bleibt, und als er nach Ablauf dieſer beiden Säcula auf die Erde zurückkehrt, hier andere Menſchen, Trachten und Sitten findet. Kann ein größerer Unſinn gedacht werden? Andere Dichter gibt es, die eine ganze Chronik in eine Comödie bringen" u. ſ. w. Weiter wird geſagt: „Die Dichter des Auslandes, wenigſtens die einiger Maßen namhaften, ſtudiren die **Ars poetica** und kennen die Regeln und Geſetze, welche in der epiſchen und lyriſchen, in der tragiſchen und komiſchen Poeſie beobachtet werden müſſen; daher bleiben ſie denn auch vor Fehlern bewahrt und ſehen die

Mängel unſerer Schauſpiele ein." — Dieſe Hinweiſung auf regelmäßigere Theaterſtücke des Auslandes, die ſich auch bei Cervantes findet, muß unſtreitig befremden; ſie kann ſich kaum auf etwas Anderes beziehen, als auf die Werke des Triſſin, Rucellai, Speroni, Arioſt, Macchiavell, Lasca, Cecchi und andere langweilig-regelrechte Tragödien oder proſaiſch-nüchterne Luſtſpiele der Italiener; denn die franzöſiſche Bühne war in dieſer Zeit bekanntlich noch in der Kindheit.

Ein anderer rüſtiger Streiter zu Gunſten der klaſſiſchen Rigoroſität war Chriſtoval de Meſa, aus Zafra in Eſtremadura. Dieſer nicht unbegabte Dichter und Gelehrte brachte den größeren Theil ſeines Lebens in Italien zu, wo er, wie er ſelbſt erzählt, fünf Jahre lang vertrauten Umgang mit Torquato Taſſo hatte. Er ſcheint ſchon zu Anfang des 17. Jahrhunderts geſtorben zu ſein. Seine Ausfälle gegen das ſpaniſche Drama ſind von großer Schärfe. In dem Prolog zu ſeinen **Rimas (Madrid, 1611)** klagt er, daß die Poeſie durch die Schuld derer, welche ſo viele Comödien ſchrieben, zu einem Handwerk erniedrigt werde, und daß man ganz unpaſſend im Luſtſpiel Könige, in der Tragödie Leute geringen Standes auftreten laſſe; und in ſeinen Epiſteln macht er ſich über die Menge und Unregelmäßigkeit von Lope's Schauſpielen luſtig; beſchwert ſich, daß während die Comödiendichter reich würden, die tragiſchen und epiſchen vor Hunger umkämen, und ſagt, um den Ruhm und die Vortheile eines großen Dichters einzuernten, müſſe man die Bedienten recht derbe Poſſen reißen laſſen, nächtliche Liebesabenteuer und Zänkereien zwiſchen Lakaien und Kammermädchen auf die Bretter bringen u. ſ. w. — In

der Dedication ſeiner Tragödie **Pompeyo** (welches Trauerſpiel übrigens die claſſiſchen Regeln keineswegs genau befolgt) erklärt er die Beobachtung der Einheiten für die Grundbedingung eines guten Drama's, und ſagt unter Anderem: „Da die Zeitbegränzung der Tragödie ſo eng iſt, daß Ariſtoteles ihr nur ungefähr einen Tag einräumt, ſo wird ſie, je weniger Zeit ſie umfaßt, deſto mehr Einheit haben, und, je mehr Einheit ſie hat, deſto vollkommener ſein."

Eſtevan Manuel de Villegas, einer der trefflichſten ſpaniſchen Lyriker (geboren 1595 zu Najera), ſchleudert dert in ſeinen Epiſteln und Elegien zahlreiche Pfeile des Spottes gegen die Comödienbichter. In der ſiebenten Elegie fingirt er ein Geſpräch mit ſeinem Maulthiertreiber, zu dem er ſagt: „Bedenke, daß es in Toledo einen Schneider gab, der Comödien zu machen verſtand; nun wohl! Du biſt ein Maulthiertreiber, mach' Du Tragödien und brüte eine Fabel aus, denn das iſt leichter, als Strümpfe zu wirken! Richte die Verwicklung ganz nach Deiner Laune ein und verwandle die Mädchen in Krieger, ſo wirſt Du der Comödienbichter von Spanien ſein und alle Hiſtrionen werden ihre ganze Kunſt auf Deine Stücke verwenden. Laß die Bühne, die vorher der gemeinen Liebe zum Bordell gedient hat, den Himmel vorſtellen, ſo wirſt Du alsbald dem Volke bekannt werden, und man wird auf dem Anſchlagzettel leſen: Heute Montag um zwei Uhr von dem und dem .... — Wie herrlich das klingt! Du wirſt Arm in Arm mit dem Magnaten gehen, denn, wenn Du auch Maulthiere putzeſt, ſo verdient das Genie doch ſelbſt bei dem Geringſten alle Ehre."

Weiter legt er ironiſch einem ſchlechten Dichter Folgendes in den Mund: „Wahrhaftig, das Jahrhundert des

Terenz muß, nach ſeiner Poeſie zu ſchließen, ganz barbariſch geweſen ſein, ungefähr ſo wie das verfloſſene, als die Propaladia des Naharro in unſerem Vaterlande das Stillſchweigen brach. Für Plautus gebe ich keinen Heller, denn ſeine Redeweiſe kriecht am Boden und iſt nicht ſtolz wie deine, Lope, welche ihr Haupt bis an die Sonne emporhebt. Ach, was ſoll ich erſt ſagen, wenn deine Roſaura im Walde den Jagdſpeer führt und die Flanken ihres ſtolzen Roſſes ſpornt! — — Komm, Caſtilianiſche Jugend, was zögerſt du? Ich verſpreche dir Ehre; ſchwitze und ſchreib, denn hier gibt es Apollos für dich."

Mit mehr Mäßigung gibt Bartolomé, der Bruder des uns bekannten Lupercio Leonardo de Argenſola, einem Comödiendichter, Regeln über die Compoſition und den Styl eines Drama's; aber ſeine Weisheit iſt zum Theil von jener tiefſinnigen Art, welche uns lehrt, eine Menſchengeſtalt dürfe keinen Pferdekopf haben. „Daß du die Trockenheit der griechiſchen und lateiniſchen Luſtſpiele haſſeſt, nimmt mich nicht Wunder; aber häufig finden Einſichtige gerade in dem, was weniger anziehend ſcheint, manches Beachtungswerthe. — Wenn du moraliſche Lehren ertheilen willſt, ſo ſtelle nicht die Träume eines Fieberkranken als Exempel auf, denn es iſt nicht recht, das Volk, welches dir geneigtes Gehör geſchenkt hat, mit üblen Eindrücken zu hinterlaſſen. — Nimm bei der Handlung gehörige Rückſicht auf die Wahrſcheinlichkeit. Die Netze dürfen den Delphin nicht im Walde, die Hunde den Eber nicht im Meere ſuchen und ebenſo dürfen die Liebhaber, wenn ſie ſich auch aus Leichtſinn mit Dirnen, Dienern und Poſſenreißern abgeben, ſich doch nicht ohne Unterſchied zum gemeinen Volke her-

ablaſſen, noch dürfen Fürſten und Könige ihrer höheren Sphäre untreu werden und ſich zu den Plebejern erniedrigen. — Sei darauf bedacht, in dem Orte, der Zeit und der Art der Darſtellung das Angemeſſene zu treffen, denn ein Theil, der hierin mangelhaft iſt, zerſtört das Ganze. — Scheint es dir nicht fehlerhaft, einer Figur ein Selbſtgeſpräch von endloſer Länge in den Mund zu legen? Du wirſt ſagen, daß ſie auf dieſe Art ihre verborgenen Gedanken und Entſchlüſſe kund gebe, aber dies iſt nach meiner Meinung eine lächerliche Vertheidigung. Iſt es nicht leicht, einen Vertrauten zu erfinden, welchem der Andere die Empfindungen und Zweifel ſeiner tiefſten Seele mittheilt? Selbſtgeſpräch heißt es, wenn Jemand mit ſich ſelbſt redet; aber wer könnte das Lachen laſſen, wenn eine Perſon ganz allein, und ohne von Jemandem gehört zu werden, über ihre Geheimniſſe einen Dialog halten wollte? — Wenn ein betrübter Vater klagt, oder Thränen vergießt, ſo unterbreche ihn der Gracioſo nicht mit Späßen, welche das Gelächter des Volks erregen ſollen; denn wenn wir, wie die Natur es mit ſich bringt, dem Betrübten unſer Mitleid ſchenken, wem ſollte es da ſo ganz an geſundem Sinne gebrechen, daß er, einem Spaße zu Gefallen, ein edles Gefühl verhöhnt ſehen möchte?“

Der hartnäckigſte und erbittertſte Feind der Comödien und des ganzen Theaterweſens ſeiner Zeit war Chriſtoval Suarez de Figueroa. Biographiſche Nachrichten über dieſen, durch viele Werke in Proſa und Verſen bekannten Schriftſteller ſind ſehr ſpärlich auf uns gekommen; man weiß nur, daß er zu Ende des 16. und im Anfang des 17. Jahrhunderts lebte und ſich lange in Italien auf-

hielt. Seine Aeußerungen über das ſpaniſche Drama finden ſich theils in ſeiner **Plaza universal de todas las ciencias (Madrid, 1615)**, theils in dem **Pasagero, Advertencias utilissimas a la vida humana (Madrid, 1617)**. In dem erſtgenannten Werke wird geſagt: „Die heutigen Comödiendichter kennen die Regeln der Kunſt nicht, oder ſchreiben wenigſtens ſo, als ob ſie ſie nicht kennten. Sie berufen ſich dabei auf den Geſchmack des ſpaniſchen Publicums, welchem die Fabeln des Terenz und Plautus durchaus nicht zuſagen würden, und welchem ſie ihre Comödien anpaſſen müßten. So bieten ſie denn dem Volke eine giftige Nahrung dar, indem ſie Farçen ſchreiben, welchen es beinahe gänzlich an Gehalt, Moral und gutem Styl fehlt, und bei welchen die Zuhörer drei oder vier Stunden verſchwenden, ohne irgend einen Nutzen davon mit nach Hauſe zu nehmen. Dieſe modernen Dichter wollen ſich nicht überzeugen, daß ſie, um die Alten nachzuahmen, ihre Schriften mit moraliſchen Sentenzen zieren, und weiſe Lehren für das Leben aufſtellen müßten, wie es dem guten Komiker geziemt, obgleich es ſein Zweck iſt, Lachen zu erregen; ſondern unſere Comödienſchreiber zeigen meiſtens wenig feinen Sinn und ein beſchränktes Kunſtvermögen, indem jeder ſeinen Vorwurf ganz nach Belieben, ohne Regel und gehörige Anordnung behandelt. So kommt es denn, daß Leute, welche kaum leſen können, ſich erdreiſten, Schauſpiele zu ſchreiben, wie dies der Schneider von Toledo, der Tucharbeiter von Sevilla und andere einfältige und alberne Geſellen gezeigt haben. Dieſer Uebelſtand hat denn zur Folge, daß auf den Theatern ſcandalöſe Comödien, voll von obſcönen Reden und ordinären Gedanken, von Un-

ziemlichkeiten und Verstößen gegen die Wahrscheinlichkeit aufgeführt werden. Dort wird die Achtung gegen die Fürsten und die Würde der Königinnen verletzt, indem man ihnen ein freies und ausgelassenes Wesen leiht und Worte in den Mund legt, an denen die Sittsamkeit Anstoß nehmen muß. Dort redet der Bediente ohne Scham, die Zofe ohne Zucht, der Alte in unverschämter Weise, u. s. w."

Noch umständlicher verbreitet sich Figueroa in seinem **Pasagero** über diesen Gegenstand, und was er hier vorbringt, führt so viele, für das spanische Schauspielwesen wichtige Einzelheiten mit sich, daß wir nicht unterlassen dürfen, es seinem wesentlichen Inhalte nach mitzutheilen. Die Discussion ist in dialogischer Form.

El Pasagero fol. 103, Alivio III.:

Don Luis. Ich wünschte zu wissen, was für Regeln ich als Comödienbichter zu befolgen habe.

Doctor. Ueber diesen Punkt ließe sich viel sagen, wenn in unserem Jahrhundert überhaupt von Kunst die Rede wäre. Plautus und Terenz würden, wenn sie heut zu Tage lebten, auf den Theatern verhöhnt und vom Volke verspottet werden, weil Jemand, der sich über Alles erhaben glaubt [176]), eine gewisse Gattung von Farçen eingeführt hat, welche weniger kunstvoll als vortheilbringend ist. Das Argument einer jeden Comödie, welche auf gute Disposition und Wahrscheinlichkeit Anspruch macht, sollte nicht mehr als einen Zeitraum von vierundzwanzig Stunden oder höchstens drei Tagen umfassen, und es sollten nur Personen aus den unteren Ständen darin auftreten, nicht

[176]) Lope de Vega.

Könige und Fürsten, weil bei diesen, wegen der ihnen zukommenden Würde, die Scherze nicht angebracht sind. Heut zu Tage aber besteht die Comödie aus einem gewissen Mischmasch, in welchem sich alles Mögliche vorfindet. Dort macht der Diener mit dem Herrn Späße, indem die Unverschämtheit für Witz ausgegeben wird; dort wird die Rücksicht gegen die Sittsamkeit aus den Augen gesetzt, indem die guten Sitten durch böses Beispiel, durch Frechheit und durch Rohheit beleidigt werden. Da nun solche Schauspiele so wenig Studium kosten, so schreiben Manche sehr viele und sind doch immer bereit, deren noch mehr in die Welt zu schicken. Alles ist leeres Geschwätz, Alles Stroh, Alles ohne Nerv, ungelehrt und ohne Kunstverständniß. Schriften müssen sich mehr durch ihre Qualität als durch ihre Quantität auszeichnen, denn die Achtung des Weisen wird nicht durch das Viele, sondern durch das Gute erworben.

In Absicht auf die Handlung bieten sich dem komischen Dichter zwei verschiedene Wege dar. Er hat nämlich die Wahl zwischen zwei Gattungen von Comööien, von denen die einen **de cuerpo**, die anderen **de ingenio** oder **de capa y espada** genannt werden. In den **Comedias de cuerpo**, welche (die von den Königen von Ungarn oder Fürsten von Transylvanien abgerechnet) die Lebensläufe der Heiligen darzustellen pflegen, kommen allerlei Maschinerien und Coulissenkünste vor, wodurch der Pöbel angelockt wird, das Haus, zum Vortheil des Directors, drei-, ja viermal zu besuchen. Wer nun in dieser Gattung einen guten Wurf thut, das heißt ein Stück liefert, welches von dem Plebs angegafft wird, der kommt in den Ruf, ein

guter Caſſenfüller zu ſein, und ſteigt immer höher in der Achtung, ſo daß ihm ſein Geſchreibſel viel einbringt. Zu Anfang bekommen wir die Kindheit des Heiligen zu ſehen, ſodann ſeine tugendhaften Handlungen, und in der letzten Jornada ſeine Wunder und ſeinen Tod; und hiermit beſitzt eine ſolche Comödie alle die Vollkommenheit, welche bei uns verlangt wird.

Don Luis. Dergleichen Stoffe ſind für Anfänger vortrefflich; denn wenn auch der Plan nichts taugt und der Vers vernachläſſigt iſt, ſo wagt man aus Reſpekt für den Heiligen doch nicht, das Stück auszuziſchen, ſondern iſt gezwungen, bis an's Ende Geduld zu haben.

Doctor. Geduld? Gott bewahre Euch vor der Wuth der Mosqueteros, vor welcher, wenn das Stück nicht gefällt, nichts Göttliches noch Menſchliches ſicher iſt! Nein, der lärmende Pöbel droht von ſeinen **Bancos** oder **Gradas** nicht minder mit Zeichen des Mißfallens, und iſt nicht weniger mit Inſtrumenten bewaffnet, um die Darſtellung zu unterbrechen. Wehe der Comödie, bei welcher ſich der Applaus durch Kinderknarren, Schellen, Geſchrei, Pfeifen, Glöckchen, Klappern [177]), und vor Allem durch Rufen und beſtändiges Ziſchen kund gibt!" Alle dieſe Arten von infernaliſcher Muſik wurden neulich bei einem gewiſſen Schauſpiel gehört, wobei die Unverſchämtheit ſo weit ging, daß man verlangte, der Poet, der bei ſeinem Namen gerufen wurde, ſolle auf der Bühne erſcheinen und tanzen.

Der Magiſter. Iſt es möglich, daß ein ſo großer

[177]) **Tablillas de San Lázaro**, eine Art Klapper, womit die Almoſen für die Hospitäler eingeſammelt werden.

Unfug Statt finden und geduldet werden konnte? War das Stück denn so schlecht?

Doctor Es mochte wohl nicht besonders sein und der Dichter war noch wenig bekannt, weshalb Viele glaubten, ihren Spaß mit ihm treiben zu können.

Doch — um fortzufahren — ich sage, daß solche **Comedias de cuerpo** am leichtesten zu machen sind. Ich habe einen Schneider gekannt, der verschiedene Schauspiele verfaßt hat, von denen einige fünfzehn bis zwanzig Vorstellungen erlebt haben.

Isidor. Ihr meint den sogenannten Schneider von Toledo. Dieser Mensch konnte weder lesen noch schreiben; er machte seine Verse auf der Straße, und bat bald einen Apotheker, bald einen anderen Krämer, in dessen Laden er trat, sie ihm auf Blättchen Papier aufzuschreiben [178]).

Doctor. Durch dieses Beispiel sollten die aufgeblasenen Theaterdichter sich doch wohl veranlaßt sehen, ihren Stolz etwas herabzustimmen, und einzusehen, wie niedrig die Sphäre sei, in der sie sich bewegen, da sie selbst für so ungebildete Subjekte, für solche Idioten erreichbar ist. Wenn Ihr daher eine Comödie schreiben wollt, so rathe ich Euch,

[178]) Quevedo führt in seiner **Perinola contra el Doctor Montalvan** ein Paar Verse aus einer Comödie dieses Schneiders von Toledo an, welche als Curiosität hier einen Platz finden mögen:

Si de aqueste pelo à pelo
Pelicano vengo a ser.
La piel del diablo recelo;
Y pues tercio en su querer
Quiero ser su terciopelo.

Vermuthlich sind dies die einzigen, auf uns gekommenen Reste dieser Schneiderpoesie.

nehmt einen durch Tugend ausgezeichneten Mann zum Helden, den Ihr nach Eurem Belieben aus dem Catalog der Heiligen wählen könnt. Vor allen Dingen bringt keine Unanständigkeiten auf die Bühne, wie es Viele thun, indem sie denken, daß die Wunder, die in den Stücken vorkommen, Alles gut machen. Der Gebrauch (oder vielmehr Mißbrauch) läßt in den Heiligen-Comödien Liebes-Episoden zu, die meistens weniger anständig sind, als man wünschen müßte; ich weiß wirklich nicht, wozu sie anders dienen, als das gute Beispiel wieder zu vernichten und die Wahrheit zweifelhaft zu machen. Besondere Aufmerksamkeit ist auf die Sicherheit der Maschinerien zu wenden, denn es haben sich dabei Unfälle ereignet, über welche das ganze Publikum in lautes Gelächter ausgebrochen ist, indem die Flugmaschinen plötzlich gerade in der schnellsten Bewegung nicht vorwärts konnten, oder gar zerbrachen, so daß die Figuren herunterfielen.

Don Luis. Ich bitte, haltet ein! Ihr redet, als ob Ihr meiner Wahl schon ganz sicher wäret, aber wisset, daß sie anders ausfällt, als Ihr annehmt; denn die Comödie, welche ich schreiben will, soll keineswegs einen Heiligen zum Helden haben; und wenn sie gleich der Kunst des Terenz entbehren wird, die ich nicht kenne, so wünsche ich doch die grobe Verletzung der Wahrscheinlichkeit zu vermeiden und will nicht, daß die Erfindung der Fabel, welche die Seele des Schauspiels ist, hinter dem Geschichtlichen zurückstehe.

Doctor. Es freut mich sehr, daß Ihr eine so gute Wahl trefft und Euch dem zuwendet, was für die Comödie die Hauptsache ist, nämlich der Fabel. Das Lustspiel soll

die dramatiſche Nachahmung einer geſchloſſenen und eng zuſammenhängenden Handlung aus den Kreiſen des gewöhnlichen Lebens ſein, welche die Seele auf beluſtigende Weiſe und durch Gelächter von den Laſtern reinigt. Die Action muß, ihrer Einheit unbeſchadet, nicht einfach, ſondern mit andern acceſſoriſchen Handlungen oder Epiſoden verbunden ſein, und dieſe ſind mit ihr dergeſtalt zu verflechten, daß ſie alle nach demſelben Ziele ſtreben. Sie muß die gehörige Würde haben, aber doch nur unter geringen Leuten oder höchſtens in bürgerlichen Kreiſen vorgehen, wobei Soldaten nicht ausgeſchloſſen ſind; demnach iſt ihr die Sprache des gewöhnlichen Umgangs angemeſſen, welche aber, wegen des Wohlklanges, in Verſen ſein muß. Vornehme Perſonen in der Comödie auftreten zu laſſen, iſt nicht paſſend, weil dieſe kein Lachen erregen können; denn ein Fürſt läßt keinen Spaß mit ſich treiben, ſondern wird dadurch beleidigt; die Beleidigung fordert Rache, die Rache verurſacht Unglücksfälle, und mit dieſen tritt man in das Gebiet der Tragödie. Den Stoff zur Comödie kann hiernach jedes Ereigniß hergeben, welches geeignet iſt, Lachen zu erregen. Der komiſche Dichter darf nicht mehr als *eine* beſtimmte Handlung der Hauptperſon in ſeinem Stücke vorführen; die begleitenden Nebenactionen aber müſſen durch die Bande der Wahrſcheinlichkeit, Möglichkeit und Nothwendigkeit zuſammengehalten werden.

Ich wünſche mich kurz zu faſſen; deshalb beſchleunige ich meinen Weg und berühre nur hier und da dieſen oder jenen Punkt, ohne mich bei vielen Requiſiten ſo aufzuhalten, wie ſie es verdienten. In Bezug auf die Sitten muß man den Stand und die Eigenthümlichkeiten der Perſonen

und Nationen berücksichtigen. Ich wünschte, es gäbe in unserer Sprache so gut geschriebene Comödien, daß sie Euch für jede der handelnden Personen Muster liefern könnten; aber ich muß Euch hier auf Terenz und Plautus verweisen, oder Euch bitten, Euer eignes gesundes Urtheil zu Rathe zu ziehen, indem Ihr die Reden und Empfindungen eines Jeden nach dessen Alter und Charakter abmeßt, Euch aber ja nicht die Stücke zu Vorbildern zu nehmen, welche auf unseren Theatern gespielt werden, weil diese fast alle gegen die Vernunft, gegen die Natur und gegen die Kunst verstoßen. Man muß die Eigenheiten der verschiedenen Nationen genau durchforschen und vollkommen nachzuahmen suchen; die Sitten ändern sich nach der Natur des Ortes, und verschiedene Länder bringen verschiedene Menschennaturen hervor.

Sentenzen sind, außer in der Tragödie, in keiner Dichtgattung besser angebracht, als in der Comödie; denn diese, welche es hauptsächlich mit Schilderung der Sitten zu thun hat, und ein Spiegel des menschlichen Lebens ist, kann sich derselben zur Erreichung ihres Zwecks oft vortrefflich bedienen. Aber Ihr müßt wohl Acht geben, die Lehrsprüche nicht Jedem ohne Unterschied, sondern nur gelehrten und erfahrenen Leuten in den Mund zu legen.

Die Theile, in welche das Drama zerfällt, sind Prolog, Propoſition, Augmentation und Mutation. Der Prolog dient dazu, die Zuhörer zur Aufmerksamkeit und zum Stillschweigen aufzufordern, oder den Autor gegen Verläumdungen und ihm angedichtete Fehler zu vertheidigen, oder endlich verwickelte Umstände zu er-

klären, ohne deren Kenntniß die Fabel unverständlich sein würde.

In den Schauspielen, welche heut zu Tage aufgeführt werden, hat man angefangen, diesen Theil (die sogenannte Loa) wegzulassen, und zwar mit Recht, insofern derselbe nur wenig Nutzen hatte und seinem Inhalte nach mit dem Hauptstücke nichts zu schaffen hatte. Eine solche Loa pflegte darin zu bestehen, daß ein Schauspieler auftrat, eine lange Beschreibung von einem Schiffe im Sturm oder von einem Heere, seinem Angriff und Kampfe vortrug, und dann mit der Bitte um Aufmerksamkeit und Stillschweigen schloß, ohne daß das Eine in der mindesten Beziehung zu dem Anderen gestanden hätte. Man kann auch noch anführen, daß der erzählende Prolog die Spannung beeinträchtige, die doch für das Gefallen des Stückes ein wesentliches Requisit ist. In der Proposition oder im ersten Akt wird das Argument der Comödie begonnen; in der Augmentation, oder im zweiten, wächst es durch verschiedene Verwicklungen und Vorfälle so sehr wie möglich an, und in der Mutation, oder im dritten, wird der Knoten der Fabel aufgelöst, womit es denn zu Ende ist. Einige theilen diese drei Akte in fünf, und jeden dann wieder in fünf Scenen. Jede Person darf nicht mehr als fünfmal auftreten, auch darf das Gespräch zwischen nicht mehr als fünf Personen sein, indem man aus Erfahrung weiß, daß mehr Redende Verwirrung erzeugen.

Die Italiener bedienen sich in ihren Comödien der reimlosen, bald ganzen, bald gebrochenen Verse; aber nach meiner Meinung sind unsere Redondillen die geeignetsten, die sich finden lassen, denn sie sind eben so sanft, wie die

Toscaniſchen, wenn ſie gleich wegen ihrer Kürze nur wenig Würde haben, und es kommen in ihnen nur wenige Reime vor, was bei den Octaven und Canzonen-Strophen nicht der Fall iſt.

Ich weiß, daß ich mir dieſe Bemerkung hätte ſparen können, weil unſere jetzigen Schauſpiele in allen möglichen Versarten geſchrieben werden; aber ich mußte das aufſtellen, was mir das Beſte ſcheint. Vor Allem, ich bitt' Euch' vermeidet das Geſchmier von vielen Romanzen; ich habe Comödien geſehen, in denen die erſte Jornada mit welchen anfing und endigte.

Don Luis. Wahrhaftig, Ihr ſeid ein ſtrenger Geſetzgeber der Comödie; ich könnte zehn Jahre ſtudiren, ohne zu der Kunſt zu gelangen, die Ihr fordert; und am Ende würde ich doch, wie der kreiſende Berg, nur eine Maus hervorbringen, oder gar eine Wolke, aus der ſich Steinwürfe und gellende Pfeifentöne auf mich entladen würden. Nein, ich habe vor, in die Fußſtapfen Derer zu treten, deren Stücke Beifall gefunden haben, mögen ſie nun geſchrieben ſein, wie ſie wollen. Ich bringe eine Dame und einen Galan auf die Bühne, ſo wie einen Diener des Letzteren, welcher den Spaßmacher abgibt und mit der Kammerjungfer jener liebelt. Ein Freund das Verliebten mit einer Schweſter, welche gelegentlich Eiferſucht erregt und die Veranlaſſung von Zänkereien wird, kann mir nicht fehlen. Dann laſſe ich einen Soldaten aus Italien kommen, der ſich in die Dame, welche die Hauptrolle hat, verliebt. Dieſe, um ihren Geliebten zu ärgern, muß den Neu-Angekommenen anſcheinend begünſtigen. Nun ſpeit der eiferſüchtige Galan Feuer und Flammen; er klagt dem Freunde ſeinen

Jammer und ich bringe ihn so weit, daß er beinahe den Verstand verliert, wofern ich ihn nicht wirklich von Sinnen kommen lasse, wobei er sentenzenreiche Liebesphrasen declamiren muß; auf keinen Fall aber kann ein Duell vermieden werden. Als die Beiden eben die Schwerter ziehen wollen, werden sie von den Anderen, welche ihnen nachgefolgt sind, daran behindert; der Gracioso nämlich, der eine Memme ist, aber doch mit seinem Muthe renommirt, hat ihr Vorhaben verrathen. Der Vater des Beleidigten sucht nun den Sohn von seiner Leidenschaft abzubringen, da die Geliebte zwar von guter Geburt, aber arm ist; er sinnt deshalb darauf, ihn mit der Schwester des Freundes zu verheirathen und bereitet die Vermählung vor, ohne daß er die Betheiligten von dem Plan unterrichtete, die indessen durch Vermuthungen bald dahinter kommen. Als die Sache sich so ernst gestaltet, nehmen die Liebenden die Masken ab und es enthüllt sich, daß die Liebe der Dame zu dem fremden Soldaten nur fingirt gewesen ist. Die abgekartete Heirath muß daher unterbleiben, da das entzweite Paar sich versöhnt und alsbald Hochzeit machen will; der Vater will aus der Haut fahren, aber läßt sich durch die Bitten der Umstehenden besänftigen. Doch hört nur weiter, wie ich es anfange, auch die Nebenpersonen zufrieden zu stellen. Es ergibt sich, daß der Soldat ein Bruder des Verlobten ist, der sich schon als Knabe in den Krieg begeben hat; hierdurch entsteht natürlich große Freude, und der Wiedergefundene muß sich mit der Schwester des Freundes, oder besser gesagt, mit der, welche sitzen geblieben ist, verheirathen. Nun würde es aber unmenschlich sein, wenn die glücklichen Brüder nicht wieder eine Schwester hätten, mit der sie dem

Freunde, der ſich doch auch gern vermählen möchte, aushelfen könnten; endlich verſteht es ſich von ſelbſt, daß der Gracioſo das Kammermädchen heirathet, und hiermit iſt die Comödie zu Ende.

Der Magiſter. Ihr wißt ſehr artig zu ſcherzen. Da habt Ihr ohne weitere Umſtände und in einem Nu vier Heirathen zu Stande gebracht; aber eine Figur von großer Wichtigkeit habt Ihr doch noch vergeſſen, nämlich den Vejete oder Escudero, den gebornen Feind des Gracioſo.

Don Luis. Das wäre hübſch, wenn mir ein ſo luſtiger Kerl im Tintenfaſſe ſtecken bliebe; nein, ich werde ihn im Gegentheil ſehr häufig auftreten und ſich mit ſeinem Gegner zanken laſſen. Der Alte muß ſich wie ein Hidalgo geberden und hierdurch ſo wie durch ſein ſchlechtes Aeußere dem Gracioſo vielen Stoff zu Spöttereien geben, während dieſer wieder von dem Escudero mit den Titeln Pferdejunge, Memme und Trunkenbold beehrt wird. Dies Alles will ich ſchon ſo zurichten, daß es vielen Spaß machen muß. Was das Reden anlangt, ſo wäre es doch kümmerlich, ſich ſo ſehr einzuſchränken; was liegt den daran, ob auch mehr als vier oder fünf Perſonen zugleich ſprechen, ob die Verſe Quintillen ſind oder nicht? Nein, ich laſſe nöthigen Falls Hundert zur ſelben Zeit reden, denn je größer der Lärm iſt, deſto mehr wächſt das Gelächter im Publikum. Fünf bis ſechs Romanzen bringe ich auf jeden Fall an, und warum nicht auch fünfzig Terzette? Sonette ſollen nur hier und da, und nicht mehr als ſieben vorkommen; bei Beſchreibungen werde ich mich nicht enthalten können, einige prachtvoll klingende Octaven anzu-

bringen; und wie ſollte ich bei Liebeserklärungen oder gar bei Monologen auf zehn bis zwanzig Liras verzichten? Wie ſollte ich mich des Privilegiums begeben, auch die bequemen reimloſen Jamben anzuwenden, in denen man jeden Gedanken eben ſo leicht, wie in Proſa, ausdrücken kann? Kurz, ich werde ganz und gar in der Weiſe ſchreiben, welche allgemein angenommen iſt. Es ſcheint, daß Ihr (verzeiht mir dies!) in Eurer Art, dieſe Dinge anzuſehen, etwas den alten Leuten gleicht, welche immer die Vergangenheit loben, aber die Gegenwart und namentlich die Jugend tadeln. Die Welt iſt nun einmal dieſer Gattung von Schauſpielen zugethan, ergötzt ſich an ihr und lacht über ſie: was können wir Wenige gegen ſo Viele ausrichten? Iſt es weiſe, ſich einem ſolchen brauſenden Strom Geſchmacks entgegenzuſtemmen?

Doctor. Nein, gewiß nicht, ſondern man muß mit ihm ſchwimmen. Aber wenn dies Eure Abſicht iſt, warum laßt Ihr mich dann Zeit und Worte bei Rathſchlägen verſchwenden, die Euch nichts nützen können, weil Ihr ſie nicht anwenden wollt?

Laßt uns nun annehmen, Ihr hättet die Comödie geſchrieben (mit oder ohne Kunſt) welchen Weg würdet Ihr dann einſchlagen, um ſie zu ihrem Ziel, d. h. zur Aufführung zu bringen?

Don Luis. Auch bei ſolcher leichten Sache ſeht Ihr Schwierigkeiten? Ich würde einen der beſten Theaterdirectoren der Reſidenz rufen laſſen, ihm von dem Studium und der Arbeit ſprechen, die ich auf meine Comödie verwandt hätte, und ihn durch einige Schmeicheleien zu gewinnen ſuchen; denn das iſt auch bei dergleichen Leuten nöthig,

um ein gutes Geschäft mit ihnen zu machen. Ich würde seine Truppe loben, ihm sagen, wie allgemein beliebt sie sei und ihn durch diese und andere Mittel günstig für mich zu stimmen suchen. Bevor ich das Manuscript hervorzöge, würde ich ihm andeuten, wie viel Vertrauen ich zu seiner Kennerschaft und seinem guten Urtheil hegte, und wie ich hierdurch bewogen würde, diese meine erste Arbeit, dies geliebte und einzige Kind meines Geistes gerade ihm anzubieten.

Magister. Ein Gericht, das so viele Zubereitung erfordert, muß nicht sehr schmackhaft sein; eine Einleitung mit einer so langen Anrede würde bei mir Verdacht erregen.

Doctor. Und sagt mir, glaubt Ihr denn, daß irgend ein Schauspieldirector zu einem unbekannten Poeten in's Haus kommen würde? Da irrt Ihr Euch sehr; selbst wenn Ihr Euch zu ihm begeben wollt, wird Euch das Glück, von ihm angenommen zu werden, erst nach langem Warten und vielen Bemühungen zu Theil. Jetzt handle ich nicht von der Kunst, Comödien zu schreiben, sondern von den Schwierigkeiten, die Ihr zu überwinden habt, wenn Ihr sie zur Aufführung bringen wollt; schenkt mir darum ein Weilchen Eure Aufmerksamkeit, und nehmt Euch das, was ich Euch sagen werde, nicht allzu sehr zu Herzen. Es gibt auf der ganzen Welt nichts so Mühseliges, wie das Noviziat und erste Auftreten eines Comödien-Poetleins. Die Mitglieder dieser bösen Sekte sind entweder entschlossen und frech, oder bescheiden und furchtsam. Die Unverschämtheit der Ersteren bedarf vielleicht keiner weiteren Fürsprache, sondern sie wissen sich selbst in die Schauspieler-Congregation einzuführen. Wer besonders dreist

iſt, ſagt dem Direktor, er wolle ihm die famoſeſte Comödie vorleſen, die je auf irgend einem Theater geſpielt worden ſei. Er rühmt die Trefflichkeit des Plans, ſtreicht die darin vorkommenden Bühneneffekte heraus, lobt die Verſe, erhebt vor Allem das Beluſtigende der Späße, und beginnt, mögen die Umſtehenden nun wollen oder nicht, ſein gerühmtes Stück in hochtrabender Weiſe vorzutragen. Er bemerkt mit großer Genauigkeit das Auf- und Abtreten der Figuren und beſonders die Verſchiedenheit der Trachten, aber er erwartet nicht, daß die Anderen ſein Werk rühmen, ſondern überhäuft es ſelbſt mit den übertriebenſten Lobſprüchen. Unterdeſſen treten ſich die Zuhörer auf die Füße, ſtoßen ſich mit den Ellenbogen an und lachen über die drollige Figur; der Vorleſer aber glaubt, daß dies Gelächter durch die Spaßhaftigkeit ſeiner Einfälle erregt werde, und vermehrt durch ſeine eigne Heiterkeit noch die der Anderen. Einige gibt es, bei denen der Vorwand, man ſei behindert, weiter zuzuhören, nichts hilft, indem ſie ihre Vorleſung mit ſolcher Hartnäckigkeit fortſetzen, daß ſie ſich bis zum **Laus Deo** [179]) durch nichts unterbrechen laſſen. Endlich belohnt man denn den Dichter für ſeinen Schweiß und ſeine Arbeit durch allgemeine Redensarten voll lügenhafter Lobeserhebungen; man hält ihn Wochen und Monate lang hin und macht zuletzt die Friſten immer länger, bis der anmaßende Bühnen-Aſpirant müde wird, von Neuem anzufragen, wofern er ſich, die eigentliche Bewandtniß ahnend, nicht ſchon früher zurückgezogen hat. So viel

[179]) Eine Formel, welche damals die Autoren gewöhnlich an den Schluß ihrer Manuſcripte ſetzten.

von denen, welche ſich ohne alle Verlegenheit, ohne begehrt worden zu ſein, ſelbſt einzuführen wiſſen; jetzt laßt uns von den Beſcheidenen reden, deren Qual viel größer iſt, weil ſie länger dauert. Ich habe Einen von dieſen gekannt (ſein Name ſchwebt mir auf der Zunge), der das Haus eines Theaterdirectors ſo eifrig umſchlich, wie nur der zärtlichſte Galan das ſeiner Dame. Aber gewöhnlich ſcheitern die kühnſten Anſtrengungen eines Solchen ſchon im Beginn; denn kaum hat er ſich ein Herz gefaßt und will einen Schritt thun, ſo halten ihn ſein Mangel an Gewandtheit, die Fremdheit der Leute und die Schwierigkeit, ſeine Sache anzubringen, zurück. Dieſe Unentſchloſſenheit dauert denn ſo lange, daß Viele, die keinen Fürſprecher haben, fort und fort ſchreiben und ihre Comödien in einen Kaſten verſchließen, ſo wie der Geizige ſeine Doublonen verwahrt und aufhäuft. Deshalb haben Viele große Haufen von Stücken liegen, von denen ſie hoffen, ſie mindeſtens auf dem Theater von Joſaphat aufgeführt zu ſehen, wo es ihnen in keinem Falle an Zuhörern fehlen wird [180]). Andere ſind glücklicher, indem ſie entweder Freunde haben, die ihrer Verlegenheit zu Hülfe kommen, oder mit hochſtehenden Perſonen in Verbindung ſtehen, deren Autorität und Einfluß ſie anwenden, um einen unglücklichen Director zu einem geſteinigten St. Stephan zu machen. Die erſte Claſſe tritt mit mehr Zahmheit auf; der Freund erſcheint als Botſchafter in der unheilvollen Miſſion; er rühmt das Genie ſeines Schützlings, preiſt die Trefflichkeit ſeines

[180]) Dies iſt vielleicht eine Stichelei auf die ſpäteren Comödien des Cervantes.

Styls (obgleich dieſer bisher ganz unbekannt iſt), vergißt nicht, die Geſchicklichkeit hervorzuheben, mit der er ſeine Stoffe zu wählen wiſſe, kurz, macht ihn an Eleganz und Anmuth zu einem zweiten Lope, und bittet um Feſtſetzung einer Stunde, in welcher der neue Kämpfer ſeine Thaten produciren könne. Es wird ein Tag beſtimmt, und als der Zeitpunkt da iſt, finden ſie das ganze Conclave mit Wahlmännern beſetzt, weil der Director anführt, er könne ſich nicht entſchließen, ein Stück anzunehmen, ohne das Gutachten ſeiner Gefährten einzuholen. So fängt denn das arme Lämmlein an, ſein Werk in Gegenwart aller dieſer Wölfe vorzuleſen. Solche öffentlichen Akte ſind fürchterlich. Wie ſchrumpft da der Muth zuſammen, wie verſtummt da die Zunge, wie bange klopft da das Herz! Läßt ſich auf der ganzen Welt eine Menſchenclaſſe denken, die einfältiger wäre und mehr Dummheiten beginge, als die Schauſpieler? Gewiß nicht, und doch werden ſelbſt ganz verſtändige und gebildete Leute in ihrer Gegenwart verlegen und ſo verzagt, daß ſie kaum eine Sylbe hervorbringen können. Zuletzt kommt es mit dem Leſen etwas mehr in Gang, und wenn das Werk von der Art befunden wird, daß man es mit einigen Abkürzungen oder Hinzufügungen für aufführbar hält, ſo ſchreiben ſie ihre Bemerkungen an den Rand; wenn es aber gänzlich verworfen wird, ſo hören ſie nur die erſte Jornada, oder höchſtens auch noch die zweite an und ſchicken den Verfaſſer mit dem Reſte von dannen, wofern ſie nicht dem Introductor mehr Rückſicht ſchuldig zu ſein glauben. Im letzten Falle ſagen ſie dem Neuling, ſie würden ſeine Comödie ſehr gern aufführen, wenn es ihnen nicht an Zeit fehlte, ſie einzuſtudiren; leider müß-

ten ſie bald abreiſen; aber der Director der ſie erhalte, könne ſich ſehr glücklich preiſen, da ſie ihm ohne Zweifel viel einbringen werde. Dann ermuthigen ſie ihn, doch ja die Feder nicht ruhen zu laſſen, da es Schade ſein würde, wenn er die Theater nicht durch vielfache Erzeugniſſe ſeines vorzüglichen Talents zierte. Dieſe Schmeicheleien fallen nun dem Getäuſchten überaus angenehm in's Ohr, und er erzählt überall, wie großen Beifall ſein Stück gefunden habe und wie nur die baldige Abreiſe der Schauſpieler dieſelben abhalte, es einzuſtudiren und aufzuführen. So wandert er denn von Director zu Director und quält ſeine Freunde, ſich für ihn zu verwenden, obgleich einige derſelben gleich bei der erſten Einſchiffung die Klippe gewahr werden und ſich mit dieſer oder jener Entſchuldigung aus der Verlegenheit ziehen. Diejenigen, welche von vornehmen Perſonen unterſtützt werden, erreichen zum wenigſten das erſte Mal ihre Abſicht; denn da die Bitte des Mächtigen ein Befehl iſt, ſo gehorchen die Schauſpieler ohne Widerrede und bereiten ſich geduldig auf den wüthenden Sturm vor, der ihrer wartet. Nun muß man die Emſigkeit und das Behagen ſehen, womit der Urheber ihrer bevorſtehenden Schmach und Steinigung den Proben beiwohnt. Die Spieler platzen faſt vor Begier, ihm zu ſagen, er ſei ein impertinenter Menſch, ein Dummkopf, kurz, ein ſchlechter Dichter; aber die Furcht vor einer Kopfwunde oder der Gedanke an den, welcher dieſe Laſt auf ſie gebürdet hat, hält ſie davon zurück. Zuletzt, wenn es ſich zeigt, daß die Sache übel ausfällt, bewegt denn der Jammer der Unglücklichen ſelbſt den, der den Befehl ertheilt hat, zum Mitleiden; der Fürſprecher bedauert, daß die armen Comödianten durch

ſeine Schuld Verfolgung und Schiffbruch leiden müſſen, uud verſchont ſie deshalb für die Zukunft mit ähnlichen Zumuthungen; denn wer ſollte ſo hartherzig ſein, daß er ihnen nach ſolcher Erfahrung noch zum zweiten Mal ein Gleiches auferlegte? — Nun bitt' ich Euch, ob ſo viele Schwierigkeiten nicht dem Apollo ſelbſt die Luſt zum Schreiben benehmen könnten? Und ſagt ſelbſt, ob ich nicht Recht habe, wenn ich Euch von dieſer Beſchäftigung abzubringen ſuche, an der man am Ende doch den vollkommenſten Ekel bekommt. Wir wollen einmal annehmen, die Comödie wäre in jeder Hinſicht vollkommen gerathen, die Intrigue fände großen Beifall, die Verſe zeichneten ſich durch Wohlklang, die Scherze durch Witz und Munterkeit aus: ſo würde die Arbeit doch nur mit einem lauen „ſie iſt gut" belohnt werden; denn es iſt faſt unmöglich, ſo viele verſchiedene Launen zu befriedigen. Nach Allem, was ich angedeutet habe, halte ich es für eine Unbeſonnenheit, ſich auf dieſe Art dem Publikum Preis zu geben.

Don Luis. Nein, Ihr rathet mir vergebens ab; ich werde dieſes Geſpenſt, welches man Furcht nennt, zu beſiegen ſuchen; ich will mich auf dieſelbe Kunſt werfen, in der Andere eine ſolche Meiſterſchaft erlangt haben, daß ſie in acht Tagen oder in noch kürzerer Zeit eine Comödie zu Stande bringen.

Doctor. So ſei es zur guten Stunde! Thut, was Ihr wollt, von jetzt an werde ich Euch keinen Widerſtand mehr leiſten. Es thut mir leid, Euch mit meinen Rathſchlägen zur Laſt gefallen zu ſein; aber vielleicht werdet Ihr es eines Tages beklagen, daß Ihr nicht auf ſie gehört habt. Gibt es einen größeren Schmerz, als gedemüthigt

und beschämt dazustehen, wenn die Sache nicht den gewünschten Erfolg gehabt hat? Dann möchte derjenige, der, von ungestümem Drange geführt, sich selbst ins Verderben gestürzt hat, lieber nicht geboren sein. Der Hang zur Poesie ist doch wunderbar! Er ist so mit der Seele verwachsen, daß diese eher den Körper verläßt, als er das Herz. Er wird zuerst wie ein kleiner, schwacher Knabe geboren, aber wächst allmälig, bis er die Gestalt und die Kräfte eines Riesen bekommt; er bemächtigt sich der ganzen Willenskraft und beherrscht die Seele so, daß sie sich ihm nicht mehr entziehen kann. Gesetzt, man schreibt eine Comödie und bringt sie zur Aufführung, so findet sie entweder Beifall oder Mißfallen. Wird sie gut aufgenommen, wer wird es unterlassen, eine zweite zu dichten? Behagt sie aber dem Publicum nicht, wie sollte man sich nicht bemühen, den Fehler gut zu machen? Ihr mögt es also anfangen, wie Ihr wollt, so werdet Ihr auf jeden Fall zu einem fortwährenden Farceur — verzeiht mir, ich wollte sagen Schauspieldichter, und das ist das größte Unglück von der Welt. Die verstockteste Sünderin thut doch zuletzt aus Furcht vor der Verdammniß Buße, aber habt Ihr jemals erlebt, daß sich ein Dichter bekehrt hätte? Habt Ihr ihn je auch nur einen Augenblick von seiner Hartnäckigkeit weichen sehen? In allen Lebensaltern wird er von dem nagenden Wurm der Poesie belästigt; als Knabe, als Jüngling, als Mann und als Greis, am Morgen, am Mittag, am Abend und bei Nacht treibt er nichts als Versemachen; für ihn gibt es nichts als Romanzen, Sonette, Decimen, Liras, Octaven u. s. w.

So weit Suarez de Figueroa. Aber seine Warnun-

gen waren so sehr wie möglich in den Wind gesprochen. Der Drang, Schauspiele zu schreiben, war noch im Wachsen begriffen; die Zahl der neu auftretenden Comödiendichter mehrte sich von Jahr zu Jahr und die meisten derselben suchten auch in der Fruchtbarkeit dem Lope de Vega nachzueifern. Es kann nicht geläugnet werden, daß die immer steigende Fluth von Stücken, welche das spanische Theater überschwemmte, durch viel Mittelgut angeschwellt wurde, allein man darf behaupten, daß selbst die schlechtesten Dramen dieser ganzen Periode nicht völlig auf jener untersten Stufe stehen, welcher die große Masse der Bühnenstücke in fast allen anderen Ländern angehört. Es waltete im damaligen Spanien ein gewisser dichterischer Geist, der sich von den höher Begabten auch den minder Berufenen mittheilte und dieselben mit Vorzügen ausstattete, welche ihnen unter weniger günstigen Umständen nicht erreichbar gewesen wären, und so findet sich nicht leicht ein Schauspiel aus Lope's oder Calderon's Zeit, in dem nicht irgend eine gute Eigenschaft, eine glückliche Erfindung, eine feurige Einbildungskraft oder wenigstens der Glanz der poetischen Diction Lob verdiente. Aus der großen Masse der Concurrenten aber hoben sich mehrere hervor, welche als Dichter ersten Ranges durch alle Jahrhunderte bis auf die späteste Nachwelt fortleben werden, und wiederum Andere, die bei beschränkteren Mitteln doch einzelne höchst ausgezeichnete Werke hervorgebracht haben, wegen deren ihnen für immer ein ehrenvolles Andenken gesichert ist. Wir werden diese vorzüglicheren unter den spanischen Dramatikern nun weiter kennen lernen, und zwar hier zunächst diejenigen, welche den Höhenpunkt ihrer Kunst noch bei Lebzeiten des Lope de Vega erreichten.

Diego Ximenez de Enciſo.

Dieſer Dichter, den man nicht mit dem etwas ſpäteren Bartholomé de Enciſo verwechſeln darf, war aus Sevilla gebürtig. Ueber ſein Leben iſt nichts aufgezeichnet worden [181]). Da er ſchon in der oben erwähnten Schrift des Antonio Navarro, ſowie in der Reiſe zum Parnaß erwähnt wird, ſo muß ſeine Geburt ſpäteſtens in das letzte Drittel des ſechszehnten Jahrhunderts fallen; doch ſcheint er noch bis ziemlich tief in das ſiebzehnte hinein für die Bühne geſchrieben zu haben, denn ſein Name kommt in der großen Sammlung von **Comedias escogidas**, deren erſter Band 1652 erſchien und in welcher, mit wenigen Ausnahmen, nur lebende Dichter berückſichtigt wurden, noch mehrfach vor. Die Zahl ſeiner Stücke, wenigſtens der noch vorhandenen, iſt nicht ſehr bedeutend; aber einigen darunter gebührt eine ganz beſondere Beachtung.

Enciſo verdient unter allen ſpaniſchen Dramatikern vorzugsweiſe den Namen des Charactermalers. Er bringt ſeinen Figuren mit ſchärfſter Beobachtuug in's Innerſte der Seele, um dort die Quellen ihrer Schwächen und Tugenden zu entdecken; er belauſcht ſie in den geheimſten Regungen ihres geiſtigen Lebens und legt ſeine pſychologiſchen Wahrnehmungen mit großer Sorgfalt und Ausführlichkeit zur Schau. Auch andere ſpaniſche Schauſpieldichter haben freilich die Characterzeichnung keineswegs vernachläſſigt; aber

[181]) In den **Hijos ilustres de Sevilla, por D. Fermin Arana de Vallora. Sevilla, 1791**, wird ſein Name übergangen.

daß ſie von ihnen mit gleicher Abſichtlichkeit behandelt und in den Vordergrund geſtellt würde, wie bei Enciſo, davon kommen nur wenige einzelne Fälle vor.

Am glänzendſten entfaltet ſich dieſe Eigenthümlichkeit unſeres Autors in den Dramen **El principe D. Carlos** und **La mayor hazaña de Carlos V.**, zwei wahrhaft großartigen hiſtoriſchen Gemälden von edelſter und würdigſter Haltung. In dem erſteren ſind die Charactere Philipp's II. und des Prinzen D. Carlos mit ſcharfen Zügen in lebendiger Individualität geſchildert. Das Bild des Königs iſt freilich etwas in's Schöne gemalt und mit einer, der geſchichtlichen Wahrheit zuwiderlaufenden, Würde ausgeſtattet; allein, wenn man dieſe Auffaſſung, die einem Spanier des ſiebzehnten Jahrhunderts gewiß nicht verübelt werden kann, einmal zugibt, meiſterhaft vollendet zu nennen. Der Prinz erſcheint — ſehr verſchieden von dem D. Carlos, den die träumende Phantaſie der neueren Zeit erſchaffen hat, aber gewiß in mehr Uebereinſtimmung mit den hiſtoriſchen Zeugniſſen — als ein launenhafter und übermüthiger Wüſtling, als ein Tyrann aller ſeiner Untergebenen, deſſen Tod vor dem Regierungsantritt ein wahres Glück für Spanien iſt. In der Darſtellung ſeines ausgelaſſenen Treibens ſind viele einzelne, offenbar durch Tradition überlieferte, Anekdoten und Züge aus ſeinem Leben benutzt, aus denen der Geſchichtſchreiber ein neues und intereſſantes Licht über letzteres verbreiten könnte. Wir können hier auf dieſe Einzelheiten nicht eingehen und nur den Hauptgang der Handlung andeuten. D. Carlos, der ſich in der Nähe des Vaters beengt fühlt und ſich von dieſem tyranniſirt glaubt, hat mit einem Niederländer, Mons de

Monteni, den Plan geſchmiedet, nach Flandern zu entfliehen und ſich dort an die Spitze der Aufrührer zu ſtellen. Während er den günſtigen Moment erwartet, um ſein Vorhaben in's Werk zu ſetzen, gibt er ſich wilden Ausſchweifungen hin, denen er ſeit lange nachgehangen hat und durch die ſeine Geſundheit ſchon früh geſchwächt worden iſt. Er hat eine heftige Leidenſchaft für die ſchöne Doña Violante gefaßt; dieſe aber, die ſchon verlobt iſt, weiſt ſeine Anträge mit Verachtung zurück, weshalb er beſchließt, mit Gewalt zum Ziel ſeiner Wünſche vorzudringen. Die Schöne wird durch Liſt in das Gemach des Prinzen gelockt; hier ſieht ſie ſich anfänglich allein in der Dunkelheit (denn Carlos wird durch eine andere Verwicklung behindert, am Orte zu ſein); ſie beginnt, zu ahnen, daß ſie betrogen ſei, und ſucht verzweiflungsvoll einen Ausgang; in der Ferne hört ſie die bangen Rufe und das Aechzen eines Sterbenden, was ihr Entſetzen noch vermehrt; endlich gelingt es ihr, zu entrinnen. Gleich darauf tritt der Prinz auf, in der Erwartung, die Geliebte zu finden und die lang erſehnte ſchöne Stunde zu feiern. Er begibt ſich nach vergeblichem Suchen in eine andere Halle des Palaſtes; hier erblickt er eine Geſtalt, die er, da die Dunkelheit nur undeutlich zu ſehen verſtattet, für Doña Violante hält; da treten Diener mit Fackeln auf, und der Prinz ſieht ſtatt der erwarteten Geliebten ſeinen Mitverſchworenen, Mons de Monteni, erdroſſelt und als Leiche vor ſich. Dieſe Scene iſt zwar ein Theaterſtreich, aber unbeſtreitbar von eminentem Effekt. Der Todte trägt ein Papier in der Hand, auf welchem die Urſache ſeiner Beſtrafung angegeben und zugleich eine Warnung für den Prinzen beigefügt iſt. Der verhaltene Grimm des D. Car-

los bricht nun in offene Wuth aus; er macht einen Mordversuch auf den Herzog von Alba, auf den er wegen der ihm vom König geschenkten Gunst besonders erbittert ist; dennoch zeigt der Vater dem Sohne statt gerechter Strenge nur Milde, bis er zuletzt genöthigt wird, denselben verhaften zu lassen, um ihn von neuen, noch größeren Frevelthaten abzuhalten. Hier im Kerker nun bricht das ganze Wesen des Prinzen unter dem Uebermaße der Affecte zusammen; während er, theils von Ingrimm, theils von Schmerz und Reue zerrissen, auf dem Krankenbette liegt erscheint ihm eine Gestalt, ganz sein eignes Ebenbild, aber mit todtenbleichem Antlitz, eine zerbrochene Krone in der Hand, und sagt ihm sein nahes Ende voraus. Zugleich wird ein Gesang von Geisterstimmen vernommen, welcher ihm verkündet, daß ihm in den Gerichten Gottes der Thron und das Leben abgesprochen worden sei — eine hochpoetische Scene. Carlos liegt wie vernichtet da; der König eilt herbei und wird Zeuge der letzten Augenblicke seines Sohnes, den er, wie schwer sich derselbe auch an ihm vergangen, doch mit väterlicher Zärtlichkeit betrauert.

Das historische Drama **La mayor hazaña de Carlos V**, welches die Abdankung Karl's V. und sodann sein Leben und Sterben im Kloster St. Just behandelt, steht dem vorigen durchaus nicht nach und hat verschiedene Scenen aufzuweisen, die an Großartigkeit, so wie an Glanz und Pracht der Färbung ihres Gleichen suchen. Vorzüglich glänzt in diesem Stücke das herrlich vollendete Characterbild des Kaisers und daneben die mit reizender Frische dargestellte Figur des jungen D. Juan d'Austria.

Die übrigen Schauspiele des Enciso, so weit wir die-

ſelben kennen, wie **El Gran Duque de Florencia, Juan Latino** u. ſ. w., haben mehr oder weniger an den Vorzügen der obengenannten Antheil, ohne, nach unſerem Bedünken, ganz auf derſelben Stufe zu ſtehen, wie dieſe.

Juan Perez de Montalvan [182])

war Sohn eines Buchhändlers zu Madrid, wo er im Jahre 1602 geboren wurde. Er ſcheint von Jugend auf die beſondere Zuneigung des Lope de Vega beſeſſen zu haben und in deſſen Familie wie ein Sohn des Hauſes angeſehen worden zu ſein. Die Gönnerſchaft des großen Dichters mochte ihm weſentlich nützen, als er in ſeinem ſiebzehnten Jahre anfing, für das Theater zu ſchreiben; er ſah ſeine erſten Verſuche beifällig aufgenommen, und fuhr nun auf der betretenen Bahn mit ſolchem Eifer fort, daß er von 1619 bis 1638 nahe an hundert Comödien auf die Bühne brachte [183]). Montalvan trat im Alter von dreiundzwanzig Jahren in den geiſtlichen Stand und wurde bald darauf zum apoſtoliſchen Notar bei der Inquiſition ernannt. Er ſchrieb außer ſeinen Schauſpielen noch verſchiedene andere Werke, namentlich eine Sammlung von

[182]) Baëna, Hijos ilustres de Madrid. — N. Antonio.

[183]) Die Sammlung von Montalvan's Schauſpielen (Comedias de Juan Perez de Montalvan, Tomo I. Alcala 1638, Tomo II. Madrid 1639, und ſpäter beide Bände zuſammen Valencia, 1652) enthält nur 24 Titel; viele andere ſind aber noch in einzelnen Drucken vorhanden.

Novellen, die ſehr vielen Beifall fand, und ein wunderliches Buch, das er **Para todos** betitelte, ein Quodlibet von Erzählungen, Comödien, Autos, moraliſchen und religiöſen Betrachtungen u. ſ. w. [184]). Den meiſten ſeiner Schriften wurde die Gunſt des Publikums im hohen Grade zu Theil, wie die vielen Auflagen beweiſen, welche davon erſchienen ſind; doch fehlte es ihm auf ſeiner literariſchen Laufbahn auch nicht an Verdrießlichkeiten, indem er mehrere bekannte und beliebte Schriftſteller zu erbitterten Gegnern hatte. Der unverſöhnlichſte unter dieſen war der berühmte Francisco de Quevedo Villegas [185]), der ein eignes Libell „gegen den Doctor Juan Perez de Montalvan, graduirt man weiß weder wo, noch in welchem Fache" herausgab.

[184]) Die älteſte Ausgabe iſt: **Huesca, 1633.** Unter den mannigfaltigen Beſtandtheilen, welche dieſes Werk zuſammenſetzen, iſt auch ein Verzeichniß von berühmten, aus Madrid gebürtigen, Schriftſtellern und Dichtern, welches für die ſpaniſche Literaturgeſchichte Werth hat, indem ſich daraus die Lebenszeit vieler Autoren beſtimmen läßt, für welche es uns ſonſt an jedem chronologiſchen Anhaltspunkte fehlen würde.

[185]) Folgende Anekdote verdient aufbewahrt zu werden. Quevedo und Montalvan befanden ſich einſt bei Hofe, wo ein Gemälde von Velasquez ausgeſtellt war und betrachtet wurde. Das Bild ſtellte den heiligen Hieronymus dar, wie er von Engeln gegeißelt wird, weil er profane Bücher geleſen. Montalvan, vom König aufgefordert, improviſirte die Verſe:

Los angeles a porfia
Al Santo azotes le dan
Porque a Ciceron leia . . . .

worauf Quevedo, ihn unterbrechend, die Strophe folgender Maßen beſchloß:

Cuerpo de Dios, que seria
Si leyera à Montalvan.

Hier wird der arme Doctor übel mitgenommen; es heißt von ihm, er lebe von den Abschnitzeln der Comödien des Lope de Vega, und sei Priester geworden, um sein Vorbild in allen Stücken nachzuahmen; er habe sich den Doctortitel beigelegt, damit er mit Mira de Mescua verwechselt würde, habe dem Villaizan eine ganze Comödie gestohlen u. s. w. Das **Para todos** wird ein Mischmasch von allem Möglichen genannt; es sei weniger ein Buch, als eine Kutsche von Alcalá nach Madrid, in welcher Leute von allen Altern und Ständen gedrängt neben einander säßen. Heftiger Tadel trifft besonders die Comödien **De un castigo dos venganzas** und **El segundo Seneca**, so wie das Auto **El Polifemo**. Am Schlusse der Schrift findet sich noch ein „Schreiben an Montalvan, als man ihm eine Comödie ausgepfiffen hatte," welches hier einen Platz finden möge:

„Alle Menschen sind sterblich, Herr Doctor Montalvan, und daher müssen sich auch die komischen Dichter darauf gefaßt machen, ihre Comödien ausgepfiffen zu sehen. Wenn in einem Schauspiel viele Coulissenkünste vorkommen und diese durch Schuld des Maschinisten verunglücken, so wird ja letzterer ausgepfiffen, und nicht der Dichter! Aber glauben Sie nur nicht, das Pfeifen sei ein Zeichen des Mißfallens gewesen; nein, es waren vielmehr Alle so erfreut über das Stück, daß sie ihm dieselbe Aufnahme bereiteten, wie den Stieren im Circus. Wer hätte Ihnen, als sie es mit so vielem Selbstvertrauen schrieben, wohl gesagt, daß es eine solche Stier-Comödie werden und unter Pfeifen, Zischen und Geschrei sterben würde. Glauben Sie mir, ich hielt es schon für eine üble Vorbedeutung,

als ich die vielen Bretter ſah, welche für die Maſchinerien herbeigeſchafft waren; denn ich dachte dabei gleich an die Schranken im Circus und daß das Volk zu entſchuldigen ſein würde, wenn es die Aufführung in ein Stiergefecht verwandelte. Sie hätten ſich hüten ſollen, in Ihrem Schauſpiel Trompetenſtöße anzubringen; denn Sie wiſſen doch wohl, daß dies im Circus das Signal iſt, wenn dem Stier die Kniekehlen durchgeſchnitten werden ſollen. Die Weiber waren die Erſten, welche das Pfeifen begannen; hierdurch aufgefordert, ließen die Mosqueteros ihr Kleingewehrfeuer los; und Ihre Comödie ſtarb halb wie ein Stier unter Ziſchen und Pfeifen, halb wie ein tapferer Soldat unter Flintenſchüſſen. Es war ein Aufruhr des ganzen Volkes, wobei die Weiber die Anführer bildeten. Gott erhalte Ihnen, ich meine nicht das Leben, ſondern den Verſtand, denn der letztere läuft nach einem ſolchen Vorfall am meiſten Gefahr."

Unſer Dichter ſtarb im Jahr 1638, nachdem er ein halbes Jahr zuvor, wahrſcheinlich in Folge allzu angeſtrengter Arbeit, das Unglück gehabt hatte, in Wahnſinn zu verfallen. Sein früher Tod erregte große Theilnahme und ward von den berühmteſten ſpaniſchen Dichtern in einer Sammlung von Trauerliedern beſungen.

Montalvan genoß als Dramatiker eines bedeutenden Rufes und hat ſich bis auf die neueſte Zeit im Andenken ſeiner Landsleute lebendig erhalten. Man kann dieſe Bevorzugung, welche ihm vor anderen trefflichen, aber beinahe in Vergeſſenheit gerathenen Dichtern zu Theil geworden iſt, nicht ganz gerecht nennen. Montalvan's Dramen haben zwar ihre Vorzüge, jedoch keine ſo glänzenden und entſchie-

denen, daß ſie in die Reihe der Schauſpiele von erſtem Range geſtellt werden dürften. Sie ſind bald mehr, bald minder der guten Eigenſchaften theilhaftig, welche die beſſeren Werke aus der Blüthenperiode des ſpaniſchen Theaters auszeichnen, aber ſie heben ſich durch keine beſondere Trefflichkeit aus der Maſſe hervor. Man vermißt in ihnen den ſtarken und mächtigen Hauch der Poeſie, der die Seele ergreift und unwiderſtehlich mit ſich fortreißt, die ſiegreiche Kraft des Genius, die ſich unmittelbare Anerkennung erzwingt. Auch war der Geiſt dieſes Autors nicht ſelbſtſtändig genug, um eine eigne Sphäre zu erſchaffen, in welcher er wie in ſeinem Eigenthum hätte ſchalten können; er ward vielmehr bald von dieſem, bald von jenem Einfluſſe beherrſcht und lieferte mithin Productionen, welche immer, und nicht zu ihrem Vortheil, an fremde Vorbilder erinnern. Seine Werke zeichnen ſich daher durch keine individuellen Characterzüge, gewiß wenigſtens durch keine von der lobenswerthen Art aus, und es läßt ſich kaum eine andere Eigenthümlichkeit angeben, an der ſie zu erkennen wären, als die fade und geſpreizte Geſchwätzigkeit, der rhetoriſch aufgeputzte Styl bei innerer Leerheit.

Das Vorbild, welches Montalvan mehrentheils nachgeahmt hat, iſt offenbar Lope de Vega. Aber hätte er dieſem nur mit Ernſt und Eifer nachgeſtrebt! Hätte er, im vollen Bewußtſein der Trefflichkeiten ſeines Muſters, ſich beſonders dieſe anzueignen geſucht! Hätte er die eigenen Gaben durch treuen Fleiß und ſorgfältige Pflege auszubilden getrachtet und ſich namentlich bemüht, ſeinen Werken mit Aufwendung aller ſeiner Kräfte jene Abrundung und Kunſtvollendung zu geben, die Lope de Vega wie im Fluge

zu erhaſchen vermochte! Aber nichts von allem Dieſem läßt ſich dem Montalvan nachrühmen. Er ſchätzte, wie es ſcheint, das Verdienſt des großen Meiſters mehr nach der Quantität, als nach der Qualität ſeiner Werke und glaubte, ihm an Dichtergröße nahe zu kommen, wenn er in der Schnelligkeit der Compoſition mit ihm wetteiferte. Aber nur dem „Wunder der Natur" war es gegeben, Polygraph und Dichter im höchſten Sinne zugleich zu ſein; jeder Andere, der ſich nach Aehnlichem gelüſten ließ, mußte Monſtroſitäten erzeugen — und Montalvan iſt dieſem Schickſal in der Mehrzahl ſeiner Werke nicht entgangen. Freilich findet ſich Einiges von ihm, was mehr Achtung in Anſpruch nimmt — allein dieſe reiflicher überlegten und ſorgfältiger ausgeführten Arbeiten gehören bei ihm zu den Ausnahmen und man thut ihm ſchwerlich Unrecht, wenn man behauptet, er habe mehrentheils auf's Gerathewohl hin gedichtet, ohne alles Streben, ſeine Kräfte zu concentriren, ohne allen Sinn für künſtleriſche Ausbildung. Denn den meiſten ſeiner Schauſpiele gebricht es ganz und gar an einem inneren Halt; ſie beſtehen aus einer Menge verſchiedenartiger Auftritte, welche die Aufmerkſamkeit an ſich zwar feſſeln, aber ſie auf kein beſtimmtes Ziel hinlenken und daher nur einen ganz unbeſtimmten und ſchwankenden Totaleindruck hinterlaſſen. Von einer eigentlichen poetiſchen Compoſition iſt dabei gar nicht die Rede; Alles, was der Feder des Comödienſchreibers auf ihrem eilfertigen Laufe in den Weg kommt, wird in das Stück aufgenommen, ohne Rückſicht, ob es zum Ganzen paſſe, oder nicht. Man kann dieſe Verſündigung an der Würde der Poeſie nicht ſcharf genug tadeln. Ueberdies fehlte es dem Montalvan an der Ener-

gie des Geiſtes, welche jeden Gegenſtand lebendig auffaßt und bis in die Tiefe durchdringt, an dem poetiſchen Takt, der an allen Erſcheinungen nur das hervorhebt, was der Aufmerkſamkeit des Dichters werth iſt; das ganz Triviale und Abgeſchmackte wird mit derſelben Ausführlichkeit behandelt, wie das Bedeutungsvollſte; an die Stelle des wahren und treffenden Witzes tritt eine flache, geiſtloſe Witzelei. Derſelbe Mangel an Haltung, den die ganze Compoſition bekundet, zeigt ſich denn auch in der Sprache, welche matt, wie mit gebrochenen Kräften, einherſchleicht und den Mangel an innerer Würde ſchlecht durch eine pomphafte Phraſeologie zu verdecken ſtrebt.

Dieſes allgemeine Urtheil, welches ſich auf die Leſung von mehr als dreißig Schauſpielen des Montalvan gründet, noch im Einzelnen zu bewahrheiten, möge uns erlaſſen werden; denn wenn es ſchon im Allgemeinen unerfreulich iſt, ſich lange bei Mittelmäßigkeiten aufzuhalten, ſo fühlt man auf einem Gebiete, wo noch ſo viel Treffliches unſere Aufmerkſamkeit fordert, am allerwenigſten Neigung dazu. Wir begnügen uns deshalb, die Stücke zu betrachten, in denen Montalvan ſich über ſich ſelbſt, wenn auch nicht zu der Höhe der vorzüglicheren ſpaniſchen Theaterdichter, erhoben hat, und unter den ſchwächeren nur einige, welche in irgend einer Hinſicht Bemerkenswerthes darbieten, namhaft zu machen.

In **Los Amantes de Teruel** iſt ein Stoff behandelt, den ſchon Andres Rey de Artieda auf die Bühne gebracht hatte und der weiter von Vicente Suarez und von einem anonymen Dichter (im zweiten Bande der Comödien des Tirſo de Molina) dramatiſirt worden iſt. Unter dieſen

verſchiedenen Bearbeitungen ſcheint uns die des Anonymus die vorzüglichſte zu ſein; aber die des Montalvan iſt am berühmteſten geworden und allein auf der Bühne geblieben. Die zum Grunde liegende Begebenheit hat ſich zur Zeit Karl's V. in der Aragoneſiſchen Stadt Teruel zugetragen. Don Diego, ein edler, aber unbemittelter Jüngling, liebt die Doña Iſabel, Tochter des reichen Don Pedro, auf's zärtlichſte und ſieht ſeine Liebe erwiedert, hat aber in Don Fernando einen Nebenbuhler, der von dem Vater des Mädchens bevorzugt wird und ſich in ſeinen Abſichten von Elena, einer Nichte des Hauſes, unterſtützt findet. Dieſe nämlich liebt ſelbſt den Diego und bemüht ſich deshalb, dem Letzteren jede Ausſicht auf Iſabella zu rauben. Diego wirbt, nach langen Zagen, bei D. Pedro um die Hand der Geliebten, wird anfänglich zurückgewieſen, erhält aber zuletzt, da er ſeiner Leidenſchaft die feurigſten Worte zu leihen weiß, das Verſprechen, daß Iſabella während einer Zeit von drei Jahren und drei Tagen frei bleiben ſolle; wenn es ihm in dieſer Friſt gelinge, ſich Reichthum zu erwerben, ſo ſtehe der gewünſchten Verbindung nichts im Wege. Der Jüngling tritt in Kriegsdienſte, um unter den Fahnen Karl's V. ſein Glück zu verſuchen; er macht die Expedition nach Tunis und die Kriegszüge in Italien mit und vollbringt Wunder der Tapferkeit, ſieht ſich jedoch für ſeine Thaten ſchlecht belohnt; die trübe Stimmung, in die er hierdurch geräth, wird noch durch den gänzlichen Mangel an Nachrichten von ſeiner Geliebten vermehrt. Schon ſind die drei Jahre faſt verfloſſen und er macht ſich gefaßt, ſo arm, wie er ſie verlaſſen, in ſeine Heimath zurückzukehren, als ihm endlich vom Kaiſer ſelbſt die gehoffte Belohnung

zu Theil wird. Inzwiſchen hat Iſabella ihren Geliebten nicht vergeſſen; aber alle Briefe von ihr und an ſie ſind von der verrätheriſchen Elena aufgefangen worden. Die Treuloſigkeit der Letzteren geht zuletzt ſo weit, daß ſie einen aus Italien zurückgekehrten Soldaten beſticht, eine falſche Nachricht von Diego's Tode zu verbreiten. Nun ſtellt ſich der frühere Bewerber, Fernando, wieder ein. Iſabella betrauert den Geliebten auf's tiefſte, muß aber, da die Friſt abgelaufen iſt, dem Willen des Vaters Folge leiſten und reicht, mit gebrochenem Herzen, dem Fernando ihre Hand. Eben iſt die Hochzeit gefeiert worden — da kehrt der Todtgeglaubte zurück; unüberwindliche Hinderniſſe haben ſeine Ankunft über die beſtimmte Zeit hinaus verzögert; das Wiederſehen iſt ſchrecklich; Diego, der ſich die Geliebte für immer entriſſen ſieht, gibt ſich ſelbſt den Tod, und Iſabella ſinkt, von der Gewalt des Schmerzes überwältigt, ſterbend neben der Leiche ihres Jugendfreundes nieder, den ſie noch mit ihren letzten Worten für ihren wahren Gatten erklärt. Dieſe Geſchichte iſt wohl in jeder, nur nicht ganz ſchlechten, Behandlung ſicher, Theilnahme und Rührung zu erwecken, und Montalvan hat es in einzelnen, von Gluth und Leidenſchaft erfüllten Scenen verſtanden, die Sympathie mächtig in Anſpruch zu nehmen, weshalb ſeinem Stücke eine bedeutende Wirkung geſichert bleibt; aber die Dispoſition des Ganzen iſt äußerſt mangelhaft und ohne Ebenmaß der Theile; die Handlung wird nicht ſtraff genug zuſammengehalten und in der Sprache kommen die ſchon gerügten Fehler des Dichters mehr als ein Mal auf grelle Art zum Vorſchein.

La doncella de labor iſt ein nicht übel erfundenes

Intriguenspiel, bei dem man es freilich mit der Wahrscheinlichkeit nicht sehr genau nehmen darf. Doña Isabel de Arellano, eine junge Dame aus der Provinz, hat bei'm bloßen Anblick des D. Diego de Vargas eine lebhafte Neigung für diesen gefaßt. Um ihn näher kennen zu lernen und zugleich zu prüfen, ob er ihrer Liebe werth und ein Mann von Muth und Entschlossenheit sei, ersinnt sie eine List. Sie gibt sich für eine verheirathete Dame aus, die von ihrem eifersüchtigen Gemahl verfolgt werde, und bringt verschleiert in das Zimmer des D. Diego, dessen Hülfe sie anspricht und den sie bittet, ihr momentan eine Freistatt in seinem Hause zu gönnen. Der Jüngling gewährt auf der Stelle, was die Ritterpflicht in solchen Fällen gebietet, und überreicht ihr, als er durch andere Angelegenheiten abgerufen wird, die Schlüssel seines Hauses, zum Zeichen, daß sie dort wie in ihrem Eigenthum schalten könne. Diego unterhält ein Liebesverhältniß mit einer anderen Schönen, der Doña Elvira, mit welcher er in der nächsten Scene ein Stelldichein im Prado hat; die Unterhaltung ist gerade dieses Mal besonders lebhaft und Elvira will desbalb den Geliebten noch in seine Wohnung begleiten; dieser kommt hierdurch in Verlegenheit, indem er seines Gastes gedenkt, weiß das Anerbieten geschickt abzulehnen und kehrt allein nach Hause. Kaum ist er hier eingetreten und hat ein Paar Worte mit seiner Schutzbefohlenen gewechselt, als er von Elviren, welche Argwohn geschöpft hat, überrascht wird; die Letztere geräth bei'm Anblick der Fremden in den heftigsten Affekt und erregt ihrerseits wieder die heftigste Eifersucht der Isabel. Mit diesem Imbroglio, das noch durch andere Vorkommenheiten

erhöht wird, schließt der erste Akt. Im zweiten sehen wir Isabel in einer seltsamen Verkleidung; sie ist auf den Einfall gerathen, sich als Nähmädchen bei Elviren zu verdingen, indem sie auf diese Art den Zwiespalt zwischen dem Liebespaar noch zu vergrößern und zugleich Mittel zu finden hofft, den Diego in ihren Netzen zu fangen. Kaum hat sie ihren Dienst angetreten, so bietet sich ihr Gelegenheit, ihre Pläne in's Werk zu setzen. Diego ist mit Elviren wieder ausgesöhnt und kommt, um sie nach seiner Wohnung abzuholen, von wo sie einen festlichen Zug, der dort vorüberkommen soll, ansehen wollen. Kaum hat Isabel dies vernommen, als sie ihre Zofe in Don Diego's Haus schickt (in welches sie durch die ihr überlieferten Schlüssel zu jeder Stunde Eintritt hat), um dort verschleiert und als Dame verkleidet Elvirens Eifersucht von Neuem zu erregen. Der Anschlag gelingt und das Paar geht in heftigem Zwist aus einander. Nun weiß Isabel Diego's Neugier nach der Verschleierten rege zu machen und überbringt ihm Einladungen von dieser. Daß sie nun die Rolle der Letzteren übernimmt und als solche sein Herz fesselt, während sie auf der anderen Seite Elviren immer mehr gegen ihn einnimmt, und daß sie durch diese List endlich an's Ziel ihrer Wünsche gelangt, ist der sich von selbst ergebende weitere Verlauf des Stückes. Um die Unwahrscheinlichkeit, welche nach unseren Begriffen in diesem Verkleiden und doch Unerkanntbleiben liegt, nicht allzu grell zu finden, muß man sich an den Gebrauch des Schleiers erinnern, dessen sich die spanischen Damen bei jeder Gelegenheit auf's geschickteste zu bedienen wissen.

No hay vida como la honra gehört gleichfalls zu

den beſſeren Schauſpielen des Montalvan. Er ſchrieb daſſelbe, nachdem eines ſeiner Stücke ausgepfiffen worden war, zu ſeiner Ehrenrettung, und hatte einen ſo glücklichen Erfolg damit, daß es viele Tage hinter einander auf beiden Theatern mit gleichem Beifall aufgeführt wurde. Der Glanzpunkt des Ganzen iſt die Scene, wo D. Carlos, auf deſſen Kopf ein Preis geſetzt worden iſt, ſich ſelbſt der Juſtiz überliefert, um die ausgeſetzte Summe in Empfang zu nehmen, weil er durch ſie ſeine geliebte Gattin aus drückender Armuth zu befreien hofft.

Das Luſtſpiel **La toquera Vizcaina** enthält viele anziehende Situationen und würde deshalb großes Lob verdienen, wenn dieſe Situationen nicht durch die Verletzung aller Geſetze der Wahrſcheinlichkeit und Möglichkeit herbeigeführt würden.

In die Reihe der lobenswertheren Arbeiten Montalvan's dürfen ferner **Cumplir con su obligacion**, **Ser prudente y ser sufrido**, **Como a padre y como a rey** und **La mas constante muger** geſtellt werden. Seine übrigen Comödien, ſo weit wir dieſelben kennen, ſtehen auf einer weit tieferen Stufe. Sein D. Carlos (das Stück führt den Titel **El segundo Seneca de España**, womit Philipp II. gemeint iſt) darf neben dem des Enciſo gar nicht genannt werden. **De un castigo dos venganzas** iſt eine dramatiſirte Mordgeſchichte von widriger Härte und Rohheit der Behandlung; das ſchauderhafte Factum, welches zu Grunde liegt, hatte ſich in demſelben Jahre, in welchem es auf die Bühne gebracht wurde, zu Liſſabon ereignet. **La puerta Macarena**, in zwei Theilen, hat die tragiſche Geſchichte der Blanca von Bourbon zum

Gegenſtand, geht aber allzu ſehr in die Breite aus einander und gewinnt dem ergiebigen Stoffe nicht den Ertrag ab, der aus ihm hätte gezogen werden können. **El divino Nazareno Sanson** und **Palmerin de Oliva** ſind zwei Spektakelſtücke, in welchen die Maſchinerien die Hauptrolle ſpielen.

Montalvan's Auto **El Polifemo** verdient wegen ſeiner Wunderlichkeit eine Erwähnung. Ulyſſes muß darin den Heiland bedeuten, Polyphem den Teufel, Galathea die Seele. Von vier Cyklopen iſt der erſte der Judaismus, der zweite die Gottesverachtung, der dritte der Betrug oder Judas Iſcharioth, der vierte das natürliche Geſetz.

Tirſo de Molina [185]).

Poetiſche Werke, die einen hohen Genuß gewähren, erregen natürlich den Wunſch, auch über die Lebensverhältniſſe ihrer Verfaſſer Näheres zu erfahren; ſo auch die Comödien, die unter dem Namen Tirſo de Molina auf uns gekommen ſind; aber leider haben wir nur ſehr dürftige biographiſche Nachrichten über den großen Dichter, der dieſe bewundernswerthen Werke zu ſchaffen vermochte. Sein wahrer Name war Gabriel Tellez, ſein Geburtsort Madrid. Ueber ſein Leben bis zum Jahre 1620 findet ſich nicht die mindeſte Notiz; man weiß aber, daß er um jene Zeit, ſchon fünfzig Jahre alt, Mönch im Kloſter der barmher-

[185]) Agustin Duran in der Einleitung zur Talia española. Madrid, 1834. — Nicolas Antonio. — Montalvan, Para todos. — Hijos ilustres de Madrid.

zigen Brüder zu Madrid wurde. Hiernach muß er um's Jahr 1570 geboren, alſo nur wenig jünger als Lope de Vega geweſen ſein. Er bekleidete die wichtigſten Stellen in dem genannten Orden, ward Chroniſt deſſelben für Neu-Caſtilien, Doctor der Theologie und endlich 1645 Prior des Kloſters Soria, als welcher er 1648 im Alter von achtundſiebzig Jahren geſtorben ſein ſoll.

Die Geſchäfte, die mit ſeiner Stellung als Geiſtlicher verbunden ſein mußten, hinderten ihn nicht an der Production zahlreicher literariſcher Werke; am größten war ſeine Fruchtbarkeit im dramatiſchen Fache; ſeine Comödien geben an Zahl nur denen Lope's nach. Schon im Jahre 1621 hatte er dreihundert gedichtet[186]) und ohne Zweifel iſt er in den übrigen ſiebenundzwanzig Jahren ſeines Lebens nicht müßig geweſen; aber verhältnißmäßig nur wenige ſind auf unſere Zeit gekommen. Die Sammlung ſeiner Comödien enthält deren 59, von denen indeſſen, wie wir ſehen werden, nur 51 wirklich von ihm herrühren; 14 andere ſind in einzelnen Drucken vorhanden, 3 in der Novellenſammlung **los Cigarrales de Toledo** enthalten; außerdem beſitzen wir einige Zwiſchenſpiele und **Autos sacramentales** von ihm[187]). Doch würden ſorgfältige Nachforſchungen gewiß

[186]) So ſagt er ſelbſt in den **Cigarrales de Toledo. Madrid, 1621.**

[187]) Jene im zweiten Bande der Comödien, dieſe in dem **Deleitar aprovechando. Madrid, 1635.** Die ungemein ſeltene Sammlung von Tirſo's Schauſpielen, welche ſich vollſtändig in der Bibliothek des Herren Henri Ternaux-Compans befindet und mir durch die Güte ihres Beſitzers zu längerer Benutzung überlaſſen worden iſt, muß hier genauer beſchrieben werden, da noch kein Bibliograph davon Kunde gegeben hat:

noch durch Auffindung manches verloren geglaubten Stückes, sei es in Manuscript oder altem Druck, belohnt werden.

Parte I. de las Comedias del Maestro Tirso de Molina, publicada por el autor. Madrid, 1627. 4. Wieder gedruckt zu Valencia, 1631.

Palabras y plumas. El Pretendiente al revés. El Arbol del mejor fruto. La Villana de Vallecas. El Melancólico. El mayor desengaño. El Castigo del pensé que, dos partes. La Gallega Mari-Hernandez. Tanto es lo de mas como lo de meno (El Rico avariento). La Celosa de si misma.

Duran in seiner **Talia española** und nach ihm Ochoa führen eine Ausgabe dieses Theils vom Jahre 1616 an, allein eine solche kann nicht existiren, denn die Comödie **La Villana de Vallecas**, welche sich in dem Bande befindet, ist nicht vor dem Jahre 1620 geschrieben, wie aus einem darin vorkommenden Briefe mit dem Datum „den 25. März 1620" und anderen Anspielungen auf Zeitverhältnisse hervorgeht. Wenn daher wirklich eine Ausgabe mit der Jahreszahl 1616 vorkommt, so muß das Titelblatt unächt sein, was allerdings bei spanischen Büchern nichts Seltenes ist.

Parte II. d. l. C. etc., publicada por el autor. Madrid, 1627. Wieder gedruckt Madrid, 1635.

La Reyna de los Reyes. Amor y celos hacen discretos. Quien habló pagó. Siempre ayuda la verdad. Los Amantes de Teruel. Por el sótano y por el torno. Cautela contra cautela. La Muger por fuerza. El Condenado por desconfiado. Don Alvaro de Luna, dos partes. Esto si que es negociar.

In der Dedication dieses Bandes an die Madrider Buchhändler-Brüderschaft sagt Tirso: „Ich widme Ihnen von den vorliegenden Comödien vier, welche von mir sind, in meinem Namen, und die übrigen acht in dem ihrer Verfasser, welche dieselben, ich weiß nicht aus welchen Gründen, vor meiner Thür ausgesetzt haben." Also nur vier von den obigen zwölf Schauspielen sind von unserem Dichter, und es kommt (da Tirso selbst sie nicht näher bezeichnet) darauf an, diese herauszufinden. Ueber zwei derselben kann man nicht zweifelhaft sein; denn **Amor y celos hacen discretos** schließt mit den Worten:

Dad animo à vuestro *Tirso*
Para que despacio os sirva,

Bevor wir uns zur Betrachtung von Tirſo's dichteriſchen Werken wenden, mag hier eine Stelle aus ſeinen

und Por el sótano y por el torno mit folgenden:

Esto sirva
De entretener solamente;
No porque haya estas malicias,
Que por el sótano y torno
Tirso escribe, mas no afirma.

Das dritte iſt ohne Zweifel Esto si que es negociar, eine Umarbeitung und Verbeſſerung des Melancólico, welcher im erſten Bande ſteht; und für das vierte halten wir El Condenado por desconfiado, ein Stück, auf das wir zurückkommen werden.

Auch die übrigen acht Comödien dieſes Bandes haben ſämmtlich viel Verdienſt. La muger por fuerza iſt ganz in der Manier unſeres Tirſo und jedenfalls von einem ſehr talentvollen Dichter, der die Weiſe ſeines berühmten Zeitgenoſſen auf die geſchickteſte Art nachzubilden verſtand. Cautela contra cautela iſt ſpäter von Moreto in El mejor amigo el Rey, und Siempre ayuda la verdad von Matos Fragoſo in Veer y creer copirt worden. Von den Amantes de Teruel haben wir ſchon beiläufig geſprochen. La Reyna de los Reyes feiert den Sieg des Chriſtenthums über den Mohammedanismus in der Einnahme Sevilla's durch Ferdinand den Heiligen.

Parte III. d. l. C. etc., publicada por Francisco Lucas de Avila, sobrino del autor. Tortosa, 1634. Wieder gedruckt Madrid, 1652.

Del enemigo el primer consejo. No hay peor sordo que el que no quiere oir. La mejor espigadera. Averiguelo Vargas. La éleccion por la virtud. Ventura te dé Dios, hijo. La prudencia en la muger. La Venganza de Tamar. La Villana de la Sagra. El amor y la amistad. La fingida Arcadia. La Huerta de Juan Fernandez.

Parte IV. Madrid, 1635.

Privar contra su gusto. Celos con celos se curan. La muger que manda en casa. Antona Garcia. El amor médico. Doña Beatriz de Silva. Todo es dar en una cosa. Las Amazonas en las Indias. La lealtad contra la envidia. La Peña de Francia. Santo y sastre. Don Gil de las calzas verdes.

Cigarrales de Toledo eingeſchaltet werden, in welcher er eines ſeiner Stücke (El vergonzoso en palacio) und beiläufig ſein ganzes dramatiſches Syſtem vertheidigt. Es wird hier ſupponirt, die genannte Comödie werde vor einer kleinen Geſellſchaft aufgeführt. Nach Beendigung der Darſtellung tauſchen die Zuſchauer ihre Anſichten und Urtheile über das Geſehene aus. Die Stelle lautet wie folgt:

„Die angenehme Spannung, welche die Comödie erregte, die Geſchicklichkeit der Schauſpieler und der Wechſel verſchiedenartiger Vorfälle ließen die Zeit ſo kurz erſcheinen, daß man, obgleich die Vorſtellung an drei Stunden gedauert hatte, doch nichts an ihr zu tadeln fand, als ihre Kürze. Dies war wenigſtens das Urtheil der Vorurtheilsfreien, ich meine derer, welche der Aufführung mehr in der Abſicht beiwohnten, ſich eine poetiſche Unterhaltung zu verſchaffen, als in der, ſie zu tadeln. Die Drohnen, welche

Parte V. Madrid, 1636.

Amar por arte mayor. Escarmientos para el cuerdo. Los Lagos de San Vicente. El Aquiles. Marta la piadosa. Quien no cae no se levanta La República al revés. Vida y muerte de Herodes La Dama del olivar. Santa Juana, dos partes.

In den Cigarrales de Toledo ſtehen El Vergonzoso en palacio, Como han de ser los amigos und El Celoso prudente.

In einzelnen Drucken finden ſich noch folgende Comödien von Tirſo de Molina:

El Caballero de gracia. El Cobarde mas valiente. Amar por señas. El Burlador de Sevilla. Desde Toledo a Madrid. La Firmeza en la hermosura. El honroso atrevimiento. La Joya de las montañas (Santa Orosia). Quien da luego da dos vezes. Los Balcones de Madrid. La Ventura con el nombre. La Condesa vandolera. Las Quinas de Portugal.

ſelbſt nicht zu arbeiten verſtehen, ſondern die kunſtfleißigen Bienen beſtehlen, konnten freilich nicht von ihrer Natur laſſen, und ſenkten ihre Stacheln unter boshaftem Geſumme in die köſtlichen Honigſcheiben des Genie's. Der Eine ſagte, das Stück ſei übermäßig lang, der Andere nannte es unſchicklich. Ein pedantiſcher Hiſtoriker ſagte, der Dichter verdiene Züchtigung, weil er, gegen die Wahrheit der portugieſiſchen Geſchichte, den Herzog Pedro von Coimbra zu einem Schäfer gemacht habe, ihn, der doch in einer Schlacht gegen ſeinen Vetter, den König D. Alonſo, geblieben ſei und keine Nachkommenſchaft hinterlaſſen habe; es ſei eine Beleidigung für das Haus Avero und deſſen großen Herzog, daß die Töchter des Letzteren als ausgelaſſene Mädchen geſchildert würden, welche gegen alle Geſetze des Anſtandes ihren abgelegenen Garten zum Schauplatz ihrer Zügelloſigkeit machten. Als ob die Freiheit Apollo's ſich nach der hiſtoriſchen Genauigkeit beſchränken müßte und nicht auf wahrer hiſtoriſcher Grundlage ein Gebäude der Dichtung aufrichten könnte! Es fehlte indeſſen nicht an Vertheidigern des abweſenden Dichters, welche ſeine Ehre retteten und die Argumente der neidiſchen Tadler zu Boden ſchlugen, obgleich verſtockte Geiſter, die in ihre eigne Meinung verliebt ſind und ihren Scharfſinn mehr im Tadeln fremder Werke, als in eignen Productionen bekunden, ſich niemals für überwunden bekennen. „Unter den vielen Ungereimtheiten (ſagte ein ſolcher anmaßender Kritiker) hat es mich am meiſten verdroſſen, zu ſehen, mit welcher Frechheit der Dichter die Gränzen und Geſetze überſprungen hat, welche die erſten Erfinder der Comödie für dieſe Dichtungsart feſtgeſtellt haben; denn während

dieſe eine Handlung erfordert, welche in höchſtens vierundzwanzig Stunden abläuft und wobei wir uns nicht vom Fleck zu bewegen brauchen, ſo hat er in ſein Stück mindeſtens anderthalb, mit Liebesbegebenheiten angefüllte, Monate gepfropft; und ſelbſt dieſe Zeit iſt noch zu kurz, als daß ſich eine Dame von Rang und Bildung in derſelben ſo blindlings in einen Hirten verlieben, ihn zu ihrem Secretair machen und ihm durch Räthſel ihren Willen zu verſtehen geben ſollte. Und zuletzt geht ſie gar ſo weit, ihren guten Ruf durch den zügelloſen Verkehr mit einem Manne zu gefährden, deſſen Wappenſchild, wie ſie Beide glauben, eine Bauernſandale, deſſen Stammgut eine Hütte iſt, und deſſen Vaſallen in einer ärmlichen Heerde von Kühen und Ziegen beſtehen..... Ferner begreife ich nicht, mit welchem Rechte ein Stück, in welchem Herzoge und Grafen auftreten, den Namen Comödie in Anſpruch nehmen kann, da in dieſer Claſſe von Schauſpielen doch höchſtens Bürger, Patricier und Frauen aus den Mittelſtänden zuläſſig ſind." — Der boshafte Redner wollte noch weiter fortſprechen, als ihn Don Alejo unterbrach und ihm folgender Maßen antwortete: „Ich kann Euch in dem, was Ihr geſagt habt, nicht Recht geben; denn abgeſehen davon, daß die Höflichkeit dem Gaſte die Verpflichtung auferlegt, von den ihm vorgeſetzten Gerichten, wie ſchlecht bereitet ſie auch ſein mögen, nichts Uebles zu ſagen: ſo hat die vorliegende Comödie die heut zu Tage geltenden Geſetze beobachtet; und nach meiner Anſicht (die ich mit allen Vorurtheilsfreien gemein habe) haben die Schauſpiele, welche gegenwärtig in unſerem Spanien aufgeführt werden, einen bedeutenden Vorzug vor den antiken, obgleich ſie ſich von den Vorſchriften ihrer erſten Erfinder

entfernen. Wenn Dieſe feſtſetzten, daß eine Comödie nur ſolche Handlungen vorſtellen ſolle, welche möglicher Weiſe in einem Zeitraum von vierundzwanzig Stunden geſchehen können: was kann es da für einen größeren Uebelſtand geben, als daß ein Liebhaber, der bei Verſtande iſt, ſich in einer ſo kurzen Friſt in eine gleichfalls vernünftige Dame verlieben, um ſie werben, ihr Beweiſe ſeiner Zärtlichkeit geben und es endlich, ohne daß auch nur ein Tag verginge, dahin bringen ſoll, daß die Liebe, die erſt am Morgen begonnen, am Abend mit einer Hochzeit endigt? Iſt da der nöthige Raum vorhanden, um darzuſtellen, wie Einer eiferſüchtig wird, in Verzweiflung geräth, ſich mit Hoffnungen tröſtet, kurz, um alle jene Affekte und Vorfälle zu ſchildern, ohne welche die Liebe ein leeres Wort iſt? Dieſe Uebelſtände ſind nach dem Urtheil aller Menſchen von auch nur mäßigem Verſtande größer als diejenigen, welche daraus hervorgehen, daß die Zuſchauer, ohne ſich vom Flecke zu bewegen, Dinge ſehen und hören, die an vielen Tagen vorgefallen ſind. Denn ſo wie derjenige, der eine Geſchichte von wenigen Seiten lieſt, ſich über Begebenheiten unterrichtet, die ſich in langen Zeitläuften und an verſchiedenen Orten ereignet haben: ebenſo muß auch die Comödie, welche ein Bild und eine Darſtellung deſſen iſt, was ihren Inhalt ausmacht, bei Schilderung der Begebenheiten zweier Liebenden alles das, was dabei vorfallen kann, auf's lebhafteſte ausmalen; und da es unwahrſcheinlich iſt, daß ſich alle dieſe Vorfälle an einem Tage ereignen, ſo muß ſie die benöthigte längere Zeitfriſt erdichten. Nicht mit Unrecht hat man die Poeſie die „lebendige Malerei" genannt, weil ſie die todte nach

ahmt; da der Pinsel nun auf dem engen Raume von anderthalb Ellen Leinwand weite Entfernungen darstellt, welche das Auge mit dem Schein der Wahrheit täuschen, so muß man auch der Feder dasselbe Vorrecht zugestehen, um so mehr, als diese ungleich ausdrucksvoller ist, als jener, indem articulirte Sylben besser zu verstehen sind, als stumme Bilder, welche ihre Gedanken nur durch Zeichen kund geben. Und wenn Ihr mir einwendet, daß wir, bei Strafe, für anmaßend und undankbar gehalten zu werden, den Vorschriften der ersten Erfinder der Comödie Folge leisten müßten, so erwidere ich Euch, daß wir diesen zwar Verehrung schulden insofern sie die Schwierigkeiten überwunden haben, mit welchen die Anfänge aller Dinge verbunden sind, daß wir indessen ihre Erfindung vervollkommnen müssen, und zwar so, daß die Substanz dieselbe bleibt, die Behandlungsweise aber verändert und nach den Lehren der Erfahrung verbessert wird. Das wäre mir hübsch, wenn die Tonkünstler deshalb, weil der erste Musiker die Harmonie der Töne an dem Hämmern eines Amboßes studirt hat, noch heutiges Tages die Instrumente des Vulcan gebrauchen müßten, und Tadel verdienten, weil sie die Harfe mit Saiten bespannt und hierdurch die anfängliche Mangelhaftigkeit zur Vollkommenheit geführt haben! Darin unterscheidet sich die Kunst von der Natur, daß dasjenige, was diese seit der Schöpfung festgestellt hat, unveränderlich bleibt, wie denn der Birnbaum immer Birnen, die Steineiche immer ihre rohe Frucht hervorbringt (obgleich auch hier die Verschiedenheit des Bodens und des Clima's Abweichungen veranlaßt, und der Gärtner durch Pfropfen aus zwei Gattungen eine dritte erzeugen kann),

während in der Kunst, deren Wesen in der veränderlichen Beschaffenheit der Menschen wurzelt, der Gebrauch Umwandlungen hervorruft, welche deren ganzes Sein betreffen. Wie kann man sich daher darüber wundern, wenn die Comödie die Gesetze ihrer Vorfahren überschreitet und, nach Analogie der Natur und der Kunst, das Komische auf das Tragische pfropft, indem sie diese beiden entgegengesetzten Dichtgattungen zu einer angenehmen Mischung vereinigt, in welcher bald die ernsthaften Personen der einen, bald die scherzhaften und lächerlichen der anderen zum Vorschein kommen? Ueberdies, wenn in Griechenland die Trefflichkeit des Aeschylus und Menander, bei den Römern die des Seneca und Terenz hinreichte, um jene Gesetze festzustellen, auf welche so stark gepocht wird, so übertrifft die Vorzüglichkeit unseres spanischen Lope de Vega (der Zierde des Manzanares, des Tullius von Castilien, des Phönix unserer Nation) jene sowohl in der Quantität als in der Qualität seiner nie genug gekannten, obgleich wohl beneideten und bissig beurtheilten Schriften so weit, daß diese Autorität wohl ausreicht, um die Satzungen Jener umzustoßen. Und da er die Comödie zu der Vollkommenheit und feinen Ausbildung gebracht hat, in welcher wir sie jetzt sehen, so brauchen wir bei keinem Anderen in die Schule zu gehen; und wir, die wir uns rühmen dürfen, seine Schüler zu sein, müssen uns glücklich preisen, einen solchen Lehrer zu haben, und seine Dichtweise beständig gegen ihre leidenschaftlichen Angreifer vertheidigen. Denn wenn er an vielen Stellen seiner Schriften sagt, daß er von den Vorschriften der Alten nur aus Nachgiebigkeit gegen den Geschmack der Menge abgewichen sei, so thut er das nur

aus natürlicher Bescheidenheit, damit die Bosheit Unwissender dasjenige, was Streben nach Vollkommenheit ist, nicht für Arroganz ausgebe. Uns aber, die wir seine Anhänger sind, geziemt es aus den angeführten Gründen und aus anderen, die ich Sinne behalte, ihn als den Reformator der neueren Comödie und die letztere als die schönere und unterhaltendere in Ehren zu halten."

Ohne Zweifel enthält das Obige die geistvollste und beredteste Apologie der nationalen Schauspielform, welche in Spanien (wo die Praxis die Theorie so weit überflügelt hatte) laut geworden ist, und zugleich eine ausreichende Antwort auf die Angriffe des Figueroa, Villegas und anderer Classicisten.

Wir gehen von Tirso's theoretischen Aussprüchen zu dessen dramatischen Werken selbst über. Es ist schon gesagt worden, daß von letzteren nicht einmal der vierte Theil mehr vorhanden ist. Aber wenngleich wir es beklagen müssen, daß so viele Werke des reichen Meisters untergegangen sind, so besitzen wir doch selbst in dem Rest derselben noch mehr des Trefflichen, als die schwächere Productionskraft mancher berühmteren Dichter hervorzubringen vermochte, und übergenug, um von dieser unerschöpflichen Erfindungsgabe zum Erstaunen hingerissen zu werden; ja der Ueberfluß und die Mannigfaltigkeit dieser Stücke ist so groß, daß die Aufgabe, sie nur einiger Maßen erschöpfend zu charakterisiren, eine der schwierigsten wird. Tirso ist ein Zauberer, der die verschiedensten Gestalten anzunehmen weiß; kaum glaubt man seine Physiognomie erfaßt zu haben, so zeigt er sich schon wieder ein anderer; der Glanz seiner Poesie wechselt im buntesten Farbenspiel, und spottet

aller Bemühungen, ihn im Spiegel einer Schilderung aufzufangen. Und nicht minder schwer wird hier das Amt der Kritik; denn selbst die einzelnen Fehler, die sich nicht wegläugnen lassen, sind hier von so blendendem Schimmer der Dichtkunst umkleidet, daß man alle Besonnenheit nöthig hat, um nicht bloß in Ausdrücken uneingeschränkter Bewunderung von diesen Dramen zu sprechen. Tirso's Theater gleicht jenem Wunderlande, das uns von romantischen Dichtern geschildert wird, wo berauschende Düfte und zauberische Klänge des Wanderers Herz und Sinn gefangen nehmen, wo tausend sich schlängelnde Wege ihn bald durch üppige Gärten, bald durch anmuthige Thäler, bald an schwindelerregenden Abgründen vorbei auf himmelhohe Berge führen; wo aus den Klüften die neckischen Stimmen der Gnomen erschallen, Elfen durch die Lüfte schweben und der sonnige Himmel der Poesie selbst über Irrgänge und unebne Pfade sein reizendes Licht breitet. Und fürwahr, sehr kalt muß der Kritiker sein, der nicht den Wunsch empfindet, sich ganz und ungestört dem Genuß dieser schönen Gedichte hinzugeben; wenig empfänglich für wahre Poesie, wer nicht zu begreifen vermag, wie das, was nach stereotypen Regeln für fehlerhaft gilt, als nothwendiger Theil eines großen Organismus und hervorgegangen aus einem genialen Dichtergeist, zu relativem Vorzug werden kann.

Aber suchen wir von Form und Geist dieser originellen Werke eine Vorstellung zu geben und die vorzüglichsten derselben namhaft zu machen; hüten wir uns jedoch, die hergebrachte Terminologie auf dieselben anwenden zu wollen; sie würde kaum zu ihrer Bezeichnung

ausreichen. Die Mehrzahl von Tirſo's Stücken gehört in's Bereich der komiſchen Dichtung; wenn einige ſich füglich als „Intriguenſtücke" aufführen laſſen, ſo ſpotten andere jeder beſondern Benennung, wenn man nicht ſo viele Namen erfinden will, als Stücke vorhanden ſind. Der allgemeine Name „Luſtſpiel" mag, eben wegen ſeiner Allgemeinheit, noch immer als der ausreichendſte gelten. Und dieſe Luſtſpiele gehören wohl zu den reizendſten, die je gedichtet worden; aber demjenigen, der nur kennt, was bei uns mit dieſem Namen bezeichnet wird, läßt ſich ſchwerlich ein auch nur ſchwacher Begriff von denſelben geben, ſo unendlich groß iſt die Kluft, welche zwiſchen beiden liegt. — Wenn alle ſpaniſchen Luſtſpiele jener Zeit in ihrer äußern Form einander ähnlich ſehen, wenn gewiſſe Wendungen und Ausdrucksweiſen, wenn die Vorzüge ſinnreicher Erfindung und Verwicklung, glänzender Darſtellung und dichteriſcher Sprache den meiſten derſelben gemeinſam ſind, ſo nehmen die des Tirſo de Molina zwar an allem dieſem, und an den letztern Eigenſchaften in eminentem Grade, Theil; allein der Genius dieſes Dichters hat ihnen auch ſchon äußerlich ein ganz eigenthümliches Gepräge aufgedrückt, das ſie von allen übrigen unterſcheidet. Dahin gehört, was zuerſt in die Augen fällt, eine überaus große Meiſterhaftigkeit der Diction und Verſification. Kein Dichter hat wohl je ſeine Sprache mit genialerer Kühnheit beherrſcht und gehandhabt; Tirſo macht die Sprache gleichſam zum Stoff, aus dem er die wunderwürdigſten Geſtalten ſchafft, ſpielt, ohne doch je in Tändelei zu verfallen, mit ihren Formen und Wendungen, weiß ihr ungeahnte und immer neue Schönheiten zu entlocken und die Schwierig-

keiten des Reims auf ſo überraſchende Weiſe zu bewältigen, daß er unumſchränkter Gebieter des herrlichen caſtilianiſchen Idioms zu ſein ſcheint. Und wäre der Inhalt, den dies prächtige Gefäß umſchließt, auch minder gehaltvoll, als er iſt, man würde den Sprachkünſtler bewundern müſſen, der, wie ein Tonmeiſter, uns auf den Wellen ſeiner wundervollen Diction in das Reich des ewigen Wohllauts trägt. Namentlich iſt noch die Natürlichkeit ſeines Ausdrucks zu rühmen, und daß er ſich von den damals um ſich greifenden Modefehlern des Schwulſtes und der Ziererei völlig frei hält. — Ein zweiter ſehr bemerkbar hervortretender Charakterzug dieſer Stücke iſt die ſprudelnde, an Uebermuth gränzende Laune, die ſich in einzelnen Einfällen ſowohl als in der Compoſition des Ganzen offenbart. Aber wie verſchieden iſt Tirſo's immer poetiſcher Witz von dem nüchternen Geſchöpfe, das bei uns ſo genannt wird! Wie Bienen durch Roſenbüſche, ſchwärmt er durch die Blumengärten der üppigſten Dichtung; er hat zwar Stacheln, wie ſie, aber auch ihren Honig. Er ſchont weder die Mächte des Himmels noch der Erde, aber alle Wunden, die er ſchlägt, heilt der ſüße Balſam der Poeſie. Die Kühnheit ſeiner Ausfälle auf die Großen der Erde, auf Hof und Hofleute, auf Geiſtliche und Mönche iſt einzig in der ſpaniſchen Literatur, und man erſtaunt über die Freiheit der Bühne, auf der dieſe Satiren in einer Zeit, als die Macht der Inquiſition auf ihrer Höhe ſtand, laut werden durften. Die Verwunderung wächſt, wenn man bedenkt, daß ihr Urheber ſelbſt eine bedeutende geiſtliche Stelle bekleidete. Bei aller ihrer Schärfe jedoch ſind dieſe epigrammatiſchen Stellen mit einer ſolchen ſcheinbaren Gutmüthigkeit vorgetragen, durch die wohllau-

tendſten, von einem leichten Anhauch von Ironie überflogenen, Verſe in ein ſo reizendes Gewand gehüllt, daß wohl die Angegriffenen ſelbſt in das Lachen des barmherzigen Ordensbruders einſtimmten.

Schon aus dem Angedeuteten läßt ſich vermuthen, daß die Rolle des Spaßmachers bei Tirſo vorzüglich reich mit Laune ausgeſtattet ſein werde; und wirklich möchten ſeine Graziosos leicht die vorzüglichſten des ganzen ſpaniſchen Theaters ſein; ihr Charakter, ihre Einfälle, die komiſchen Lagen, in die er ſie zu bringen weiß, das Alles iſt mit reichem Humor geſättigt und ſinkt nur äußerſt ſelten aus der Region des feinern Scherzes in die der Poſſenreißerei hinab. Dabei iſt dieſe Figur nie ſo ſtereotyp wie bei vielen Dramatikern jener Zeit, ſondern nimmt in den verſchiedenen Stücken verſchiedene Nüancen an. Bei dieſer beſondern Begabung des Dichters, muß es ihm um ſo höher angerechnet werden, daß er ſich der zur allgemeinen Gewohnheit gewordenen Einführung dieſer Rolle in alle Stücke enthielt, wo ſie ſeinem Plane eher hindernd als förderlich ſchien, z. B. in **Amar por razon de estado.**

Tirſo's Hang zur Satire gibt ſich zum Theil ſchon in den Titeln ſeiner Comödien kund; er nannte nämlich einige derſelben „unberühmte" (**Comedia sin fama**), ein Ausfall auf die Theaterdirectoren und Buchhändler, welche alle Stücke ſelbſt mittelmäßiger Autoren als **famosas** ausposaunten.

Seinen Uebermuth hat der Dichter nicht ſelten auch auf die Leitung des Plans ſeiner Stücke übertragen, und ihn oft ſo weit getrieben, daß er mit der Poeſie, dem Publicum, ja ſich ſelbſt nur ein launiges Spiel zu treiben

ſcheint. Er beſaß, wie Wenige, die Fähigkeit, ſinnreiche und originelle Erfindungen zu erdenken, und hat in manchen Comödien die glückliche Anlage mit dem berechnendſten Verſtande in der conſequenteſten Entwicklung bis zu Ende durchgeführt. Aber nicht ſelten wandelt ihn mitten im folgerichtigen Entſpinnen ſeines Planes die Luſt an, ſeinen eignen wohlgefügten Bau zu zerſtören. Lachend reißt er ein, was er geſchaffen; man will beklagen, daß es geſchehen, aber ſchon hat Tirſo wie mit einem Zauberſchlage ein neues Gebäude, noch ſchöner als das alte, aufgeführt; er reißt uns durch Scenen, eine immer noch reizender als die andere, von Vergnügen zu Vergnügen, von Ueberraſchung zu Ueberaſchung, und wir können ihm, ſtatt zu grollen, nur Dank wiſſen für den Genuß, den er uns bereitet. So nimmt dieſer Dichter es denn meiſtens auch mit der Wahrſcheinlichkeit nicht ſehr genau, ja er ſpottet ihrer, führt, mit einer gewiſſen Willkühr, unvorbereitete Scenen herbei, und baut, gleich wunderbaren Wolkenbildungen, die ſeltſamſten Erfindungen in die Luft; aber was er ſchafft glänzt in ſo ſtrahlendem Zauberlichte, die Situationen ſind ſo ſpannend und überraſchend, die ſcherzhafte Anmuth, die über das Ganze hingehaucht iſt, wirkt ſo hinreißend, daß wir, geblendet von ſo mannigfacher Schönheit, gar nicht forſchen, wie und woher das Alles entſtanden, und nur dem Dichter danken, der uns ſo ſüß zu täuſchen wußte. Tirſo iſt ein Wunderthäter, der uns zwingen kann, ſelbſt Unglaubliches zu glauben; ehe wir noch überlegen können, ſehen wir uns in ſeinen magiſchen Netzen gefangen und in's Feenland ſeiner Dichtung fortgeführt.

Aehnliche Willkühr zeigt sich zum Theil in seiner Zeichnung der Charaktere. Nicht daß ihm die Fähigkeit mangelte, sie mit Sicherheit zu entwerfen und folgerichtig durchzuführen; er hat vielmehr, z. B. in **Marta la piadosa**, und **amor y zelos hacen discretos**, Beweise vollendeter Meisterschaft hierin geliefert, und einzelne Belege des psychologischen Scharfblicks, mit dem er das Innerste der Menschenseele durchschaute, finden sich in allen seinen Stücken; allein seine große Vorliebe für interessante Situationen und überraschende Vorfälle verleitet ihn oft, dieselben nicht gehörig aus den handelnden Personen zu motiviren. So legt er diesen auch nicht selten Reden in den Mund, die zwar an sich überaus anmuthig und glänzend sind, aber nicht ganz zur Individualität der Sprechenden stimmen.

Eine besondere Eigenthümlichkeit in den Charakterzeichnungen dieses Autors ist scharfsinnig von Agustin Duran hervorgehoben worden. „Die Männer, — sagt er, — sind bei Tirso immer zaghaft, schwach und Spielbälle des schönen Geschlechts; die Weiber dagegen entschlossen, intriguant und feurig in allen Leidenschaften, die aus Eitelkeit und Stolz hervorgehen. Es scheint, der Dichter hatte die Absicht, die Kälte und Unentschlossenheit Jener mit der Heftigkeit und Entschiedenheit, die er Diesen zuschrieb, zu contrastiren. Er schildert die Weiber stets als beharrlich, ja hartnäckig in Verfolgung einer Intrigue, und läßt sie kein Mittel schonen, um ihren Zweck zu erreichen, wie ungeziemend es auch sei; seine Helden sind aber fast immer schwach, unschlüssig, lau verliebt oder von den Launen einer Dame beherrscht.“ — Dies ist zu viel gesagt wenn es auf alle Stücke Tirso's gehen soll, der zuweilen den Frauen

auch weichere, den Männern kräftigere Züge geliehen hat; allein es trifft einen großen Theil derselben, und scheint auf eine eigenthümliche Anschauungsweise des Dichters vom Wesen des männlichen und weiblichen Charakters überhaupt hinzudeuten.

An diese Bemerkung muß sich eine andere über den moralischen Charakter dieser Productionen reihen. Tirso kennt, wie keine poetischen, so auch keine sittlichen Bedenklichkeiten. Ausschweifende Liebesintriguen, die oft auf den verfänglichsten Wegen wandeln, haben alle spanischen Dramatiker geschildert; man kann anführen, daß sie hierin, wie sie überhaupt nie moralisiren, nur die Sitten ihrer Zeit dargestellt und nicht ihre Billigung derselben ausgesprochen haben; allein das Wohlgefallen, womit sie dergleichen Vorwürfe behandeln, läßt einen andern Schluß ziehen. Wie in einem Drama von Antonio Enriquez Gomez, **Engañar para reynar**, die Lehre ausgesprochen wird, daß zur Erlangung der Herrschaft die gröbsten Betrügereien erlaubt seien, so scheint man damals selbst die zweideutigsten Mittel entschuldigt zu haben, die zur Befriedigung der Leidenschaften, nicht nur der Liebe, sondern auch der Eifersucht und Rache, dienten; und in Bezug auf die Liebe muß allerdings zugestanden werden, daß hier meistens von Leidenschaft, nicht von Frivolität, die Rede ist. Unser Dichter nun übertrifft in dergleichen Schilderungen alle Uebrigen an Freiheit; er artet zwar nie in grobe Indecenz aus; seine zügellosesten Reden, seine anstößigsten Scenen sind immer mit poetischer Anmuth umkleidet; allein mit wie reizender Naivetät, mit wie scheinbarer Unschuld er auch die verfänglichsten Dinge vorzutragen weiß, so trifft

ihn doch der Vorwurf, den Schleier, der Manches umhüllen muß, zu sehr gelüftet und Situationen auf die Bühne gebracht zu haben, die besser von ihr verbannt bleiben. In keinem Punkte möchte wohl die Verschiedenheit des siebzehnten Jahrhunderts von dem unsrigen so groß sein, wie in der Ansicht über Sittlichkeit. Gewiß ist, daß die Zeitgenossen des Dichters keinen Anstoß an seinen Werken nahmen; der Verfasser selbst gehörte einem strengen Mönchsorden an; für alle Werke, die zum Druck gegeben wurden, war eine strenge Censur eingeführt, die stets von Geistlichen geübt wurde, und in einer der Druckerlaubnisse, die sich vor den Werken des Tirso de Molina befinden, lesen wir mit Erstaunen „daß in denselben nichts enthalten sei, was wider die guten Sitten verstoße und nicht als treffliches Beispiel für die Jugend dienen könne." — Doch mochte wohl ein geheimes Bewußtsein seiner Schuld den Klosterbruder bewegen, seine Comödien nur unter fingirtem Namen bekannt zu machen, während er mehrere andere Werke unter dem wahren herausgab.

Es ist jedoch hinzuzufügen, daß der erwähnte Tadel nur einen verhältnißmäßig kleinen Theil von Tirso's Stücken trifft, die Mehrzahl aber in dieser Hinsicht vorwurfsfrei ist.

Man kann einige Lieblingszüge und Erfindungen hervorheben, die der Dichter verschiedentlich wiederholt hat. Ein Mädchen, das männliche Tracht annimmt, um sich an einem treulosen Liebhaber zu rächen und ihm die neue Geliebte abspänstig zu machen, kehrt in mehreren seiner Stücke wieder. Am glänzendsten ist dies Thema wohl im **Don Gil de las calzas verdes** behandelt, einer seiner berühmtesten Comödien, die noch jetzt zu den beliebtesten auf

der ſpaniſchen Bühne gehört; außerdem in **El amor medico**, **La huerta de Juan Fernandez** und ſonſt. Er liebt ferner, einen ausländiſchen Hof zur Scene ſeiner Intriguenſpiele zu machen und einen ſpaniſchen Abenteurer als Mitbewerber mehrerer Prinzen um die Hand einer Prinzeſſin darzuſtellen, wo denn, nach den intereſſanteſten Verwicklungen, der Landsmann des Dichters immer Sieger bleibt.— Während Tirſo einen Theil ſeiner handelnden Perſonen gern aus den höchſten Claſſen der Geſellſchaft nimmt, ſtellt er den höfiſchen Sitten oft die Einfalt der Landleute gegenüber und weiß durch dieſe Gegenſätze die beluſtigendſten Situationen hervorzubringen. Er läßt Landleute an den Hof verſetzt werden und findet in dem Contraſt ihrer alten Gewohnheiten mit den neuen Manieren, die ſie anzunehmen ſuchen, eine unerſchöpfliche Quelle der heiterſten Ergötzung. Oder Ueberdruß an dem Einerlei des Hoflebens, wohl auch ſonſtige Beweggründe, beſtimmen Perſonen vornehmen Ranges, in ländlicher Tracht unter Bauern oder Hirten zu leben; dann führt der Zufall ſie wieder mit Hofleuten zuſammen und ſie benutzen dieſe Verkleidung, um mit der Unbefangenheit der Dorfbewohner und ſcheinbarer Simplicität die feinſte Ironie, die beißendſten Bemerkungen auszuſprechen. — Auch für das rein Idylliſche, ohne ſolche ſatiriſche Zuthaten, beſitzt Tirſo ein unvergleichliches Talent und ergreift mit Vorliebe jede Gelegenheit, es glänzen zu laſſen; ſeine derartigen Schilderungen gehören aber nicht jenem ſüßlichen Genre der Schäferpoeſie an, das damals in ganz Europa ſo beliebt war; ſie ſtellen vielmehr das Leben und Treiben der ſpaniſchen Landleute mit der reizendſten Naivetät, mit unnachahmlicher Friſche und Lebendigkeit

dar; nur Lope de Vega hat hierin ähnlich Vortreffliches geleiſtet.

Einige von Tirſo's beſten Luſtſpielen ſind ſchon genannt worden; wir haben jedoch anzugeben, was uns außerdem aus dieſem reichen Vorrath noch vorzüglich bemerkenswerth ſcheint, und durch gedrängte Inhaltsanzeigen einzelner Stücke den Kreis der Erfindungen, in welchem ſich unſer Dichter vorzugsweiſe bewegt, einiger Maßen anzudeuten. Freilich iſt das letztere Verfahren gerade bei Tirſo beſonders mißlich und wir ergreifen es nicht ohne das Bewußtſein, daß ein ſolcher Abriß der äußeren Handlung nur einen ſehr ſchwachen Begriff von dem Ganzen des Stückes zu geben vermag; allein es iſt das einzige Mittel, welches dem Geſchichtſchreiber der Poeſie zu Gebote ſteht, um ſeinen Leſern außer der allgemeinen Charakteriſtik eines Dichters auch noch eine concretere Anſchauung von deſſen Werken zu bieten. Wir ſchicken daher dem Folgenden nochmals ausdrücklich die Bemerkung voraus, daß das hervorragende Verdienſt von Tirſo's Dramen nicht in der Künſtlichkeit des Planes, in der Oekonomie und Einheit des Ganzen liegt, ſondern in der Mannigfaltigkeit und dem Reiz der Situationen, in der Friſche und Lebendigkeit der Charakteriſtik, in dem Farbenſchmelz der Bilder, in der Fülle des Witzes und in dem poetiſchen Glanze der Diction, — daß man daher an einer Inhaltsüberſicht von einzelnen derſelben kaum mehr hat, als ein **Caput mortuum**, und daß darin die Mängel ungleich mehr ſichtbar werden, als die Trefflichkeiten.

La Villana de la Sagra beginnt in einem Wirthshauſe; zwei Diener vergnügen ſich im Vorzimmer mit

Kartenſpiel, während ihre Herren ſich in der Nebenſtube derſelben Beluſtigung hingeben. Die Späße der beiden drolligen Käutze, welche ſich über ihre Gebieter luſtig machen, ſind überaus ergötzlich; aber bald geht der Scherz in Ernſt über, ſie erhitzen ſich und der Eine reicht dem Andern eine Ohrfeige; in demſelben Augenblick treten auch die Herren auf, gleichfalls in heftigem Streit; die Degen werden gezogen; D. Luis ſtößt den D. Juan nieder und macht ſich nach vollbrachter That aus dem Staube, um der Juſtiz zu entgehen. Wir werden hierauf zu Doña Ines, der Schweſter des Mörders, geführt; dieſe wird von dem Bruder des Ermordeten mit Zudringlichkeiten verfolgt und erklärt demſelben eben geradezu, daß ſie ſich ſeine Beſuche verbitte, als ſie die Nachricht von der That und Flucht des D. Luis erhält; ſie ſieht ſich nun ohne Beſchützer und ganz den Nachſtellungen eines ihr läſtigen Bewerbers Preis gegeben, und faßt deshalb den Entſchluß, ſich in Männertracht zu verkleiden und dem Entflohenen nachzureiſen.

Die nächſte Scene verſetzt uns von Santiago nach Toledo, wo ein junger Cavalier, Don Pedro, auf der Straße das reizende Landmädchen Angelica erblickt, ſich ihr mit Liebesworten zu nähern ſucht, aber verächtlich zurückgewieſen wird. Der von leidenſchaftlicher Liebe entflammte Jüngling iſt außer ſich über dieſe Verſchmähung und beſchließt, ſich der Schönen wo möglich mit Gewalt zu bemächtigen. Zur Ausführung dieſes Entſchluſſes bietet ihm das Feſt des San Roque, das am Abend dieſes Tages in der Umgegend von Toledo (in der Sagra) gefeiert wird, die beſte Gelegenheit. Die folgenden Scenen zeigen uns die Feier dieſes Feſtes, welche mit den reizendſten

Farben der Poeſie geſchildert wird. Das fröhliche Landvolk ergötzt ſich mit Tanz und Geſang und ahnt nichts Böſes, als plötzlich D. Pedro bewaffnet in ihre Mitte dringt und die ſchöne Angelica raubt. Da die That eben vollbracht iſt, langt der Flüchtling D. Luis an; der Bericht über das Geſchehene empört ihn; er ſetzt dem Räuber nach, holt ihn ein und befreit die Geraubte.

Im zweiten Akte ſehen wir Doña Ines in Männerkleidung auf dem Wege nach Toledo, wohin ſie ihren Bruder geflüchtet glaubt, weil dort ein Verwandter von ihnen wohnt. Sie ſieht zwei Wanderer herankommen, in denen ſie den Bruder und deſſen Bedienten erkennt. D. Luis iſt wirklich in Toledo geweſen, hat aber ſeinen Oheim nicht mehr am Leben gefunden, und nun beſchloſſen, ſich, um ſeinen Verfolgern zu entgehen, in niedere Tracht zu verkleiden und bei dem Vater des Mädchens, das er aus den Händen des Räubers befreit hat, in Dienſte zu treten Ines belauſcht ihn im Geſpräch mit dem Diener, wo er ſeine Leidenſchaft für die ſchöne Angelica ausſpricht; und ſie faßt, theils um ihn ungeſtörter beachten zu können, theils aus Scham wegen ihrer Verkleidung, den Entſchluß, ſich ihm nicht zu erkennen zu geben, ſondern wo möglich unerkannt in ſeiner Nähe zu leben. Sie begibt ſich daher gleichfalls in das Dorf der Sagra und tritt als Page in Dienſte des Don Pedro, welcher der ſchönen Angelica wegen dorthin gezogen iſt. Dieſer bereut jetzt ſein neuliches Attentat und wirbt in Ehren um das reizende Landmädchen, deſſen Vater, der reichſte Einwohner des Dorfes, ihn auch begünſtigt. Angelica ſelbſt will indeſſen nichts von ihm wiſſen, ſondern glüht in Liebe für ihren Befreier, obgleich ſie dieſen nur

ſo flüchtig geſehen, daß ſie ſich kaum ſeine Züge hat einprägen können. Während ſie eben ihrer Sehnſucht nach ihm nachhängt, tritt Don Luis in geringer Kleidung ein, gibt ſich für einen ehemaligen Diener ihres Retters aus und bittet um ihre Fürſprache bei'm Vater, damit er in deſſen Dienſte aufgenommen werde. Die nun folgenden Intriguen ſind ſehr verwickelt und können nicht alle dargelegt werden; die Hauptſache iſt: Angelica fügt ſich zum Schein in den Willen ihres Vaters und zeigt dem Don Pedro eine gewiſſe Gunſt, indem ſie hofft, die verhaßte Heirath auf dieſe Art leichter zu vereiteln, als durch directen Widerſtand. Inzwiſchen iſt D. Luis als Gärtner in ihr Haus aufgenommen worden, und fördert ſeine eignen Abſichten, indem er Liebesbriefe von ſeinem angeblichen Herrn überbringt, bisweilen auch als ſolcher am Gitterfenſter der Schönen erſcheint und zärtliche Zwieſprache mit ihr hält. Oft trifft er ſich in dem Garten, wo ihm beſonders die Sorge für die Bienenſtöcke obliegt, mit der Schönen und wohnt den Zuſammenkünften bei, welche dieſe dem Pedro gewähren muß. Da er weiß, daß die ſcheinbare Gunſt, welche dem Bewerber zu Theil wird, nur fingirt iſt, ſo wird er, ſtatt zur Eiferſucht, nur zu Spott über den Getäuſchten gereizt, und ſingt bald luſtige Lieder, in denen er ſein eignes Glück feiert, oder den gefoppten Nebenbuhler verſpottet, bald unterbricht er die Zärtlichkeiten des Paares, indem er einen Bienenſchwarm zwiſchen ſie jagt, oder dem Pedro, unter dem Vorwande, ihn vor dem Stich eines dieſer Thierchen zu ſchützen, einen derben Schlag verſetzt. Dieſe Scenen ſind von der reizendſten idylliſchen Anmuth und durch eine Miſchung des Süßen

und Schwärmeriſchen mit dem Muthwilligen und Ironiſchen überaus anziehend. — Der Schluß des Stückes iſt: Angelica entdeckt, daß D. Luis mit dem vermeintlichen Diener identiſch ſei. Ines, die als Page Pedro's zum Liebesboten benutzt wird, hintergeht bei dieſen Aufträgen ihren Gebieter und thut das Ihrige, um den Bruder zu begünſtigen; ſie entdeckt ſich dem Letzteren, der ſie bisher nicht erkannt hat. Die Geſchwiſter liegen einander gerade in den Armen, als Angelica dazukommt und in heftige Eiferſucht geräth, weil ſie den Geliebten treulos glaubt. Um ſich zu rächen, beſchließt ſie, den D. Pedro zum Gatten zu nehmen; D. Luis geräth hierüber, ein Orlando um Angelica, in Raſerei; aber glücklicher Weiſe nimmt die Sache bald eine beſſere Wendung: Pedro wird, ziemlich unmotivirt, von ſeinem Vater zu einer andern Heirath genöthigt und Angelika belohnt, über den Irrthum aufgeklärt, ihren Befreier und treuen Liebhaber durch ihre Hand.

La Villana de Ballecas (ſpäter von Moreto in **La ocasion hace al ladron** nachgeahmt und neuerdings von Dioniſio Solis umgearbeitet) überraſcht durch ſpannende Intrigue und hat ſich bis heute als Lieblingsſtück auf den ſpaniſchen Bühnen erhalten. Der Hauptmann Gabriel de Herrera unterhält ein Liebesverhältniß mit Doña Violante, einer vornehmen Valencianerin, verläßt ſie aber nachher und begibt ſich nach Madrid, wo er bei'm König die Vergebung eines Duell-Mordes nachſuchen will, den er in Flandern begangen hat. Er nimmt auf dieſer Reiſe den Namen Don Pedro de Mendoza, an und ein wunderbares Zuſammentreffen der Umſtände will, daß er in einem Wirthshauſe nahe bei Madrid mit einem aus

Merico angelangten Cavalier Bekanntſchaft macht, der wirklich dieſen Namen führt; ein weiterer Zufall fügt, daß der Koffer des D. Gabriel durch ein Verſehen der Diener mit dem des Mexikaners vertauſcht wird. So langt denn der wahre D. Pedro ohne irgend ein Mittel, ſeine Perſon zu identificiren, und noch dazu mit Beweiſen eines Verbrechens in Madrid an, während der Schuldige durch den Mantelſack nicht allein in den Beſitz von Gold und Edelſteinen, ſondern auch in den von Briefen an einen gewiſſen D. Gomez gekommen iſt, mit deſſen Tochter ſich D. Pedro vermählen ſollte. Der Hauptmann läßt ſich nicht träge finden, präſentirt ſich im Hauſe des D. Gomez als Schwiegerſohn und ſieht ſich von Vater und Tochter mit offenen Armen empfangen; der unglückliche Pedro, der ſich ſpäter einſtellt und die Wahrheit ans Licht zu bringen ſucht, wird für einen Betrüger gehalten und überdieß, da er allgemein für Don Gabriel gilt, auf Antrag eines Bruders der betrognen Valencianerin in's Gefängniß geſteckt. Inzwiſchen hat Doña Violante ſich auf den Weg gemacht, um ihren treuloſen Geliebten aufzuſuchen, und iſt, um ihn beobachten zu können, in Vallecas bei Madrid in Dienſte eines Bauers getreten, deſſen Brod ſie täglich zum Verkaufe in die Stadt bringt. Sie weiß ſich Eingang in das Haus ihrer Nebenbuhlerin zu verſchaffen, Zwietracht zwiſchen ſie und Don Gabriel zu ſäen, den Betrug des Letzteren aufzudecken und ihn endlich zu beſtimmen, ihr die Hand zu reichen, die er ihr längſt ſchuldig iſt. Die Scenen, wo die verkappte Bäuerin mit ſcheinbarer Einfalt und in der Sprache des Landvolks, die ſie auf's trefflichſte nachzuahmen weiß, ſich über die ſtädtiſchen Sitten luſtig macht und Allen

die derbſten Wahrheiten ſagt, gehören zu dem Schönſten, was die komiſche Muſe je eingegeben hat. Daß zuletzt D. Pedro als der wahre Schwiegerſohn des D. Gomez anerkannt wird, verſteht ſich von ſelbſt.

La Celosa de si misma hat einen trefflich entworfenen und mit größter Feinheit und Beſonnenheit durchgeführten Plan. Ein junger Cavalier kommt aus der Provinz nach Madrid, um ſich dem Willen ſeiner Eltern gemäß, mit einer Dame zu verheirathen, die er nie geſehen hat und von der er nur weiß, daß ſie ein großes Vermögen beſitzt. Er hat gegen dieſe Partie von vorn herein Abneigung, weil er gegen Reichthümer gleichgültig iſt und nur wünſcht, daß ſeine Frau ſchön und tugendhaft ſei. Als er eben in Madrid angelangt iſt, ſieht er beim Heraustreten aus der Kirche eine Dame, deren ganze Erſcheinung ihn feſſelt, obgleich er ihr durch einen Schleier verhülltes Geſicht nicht ſehen kann; er knüpft eine Unterhaltung mit ihr an und verliebt ſich in Folge derſelben auf's leidenſchaftlichſte in ſie. Durch einen wunderbaren Zufall iſt dieſe Dame eben dieſelbe, welche ſeine Gattin werden ſoll. Als er nun im Hauſe ſeiner künftigen Schwiegereltern ſeine Braut ſieht, will ihm dieſe durchaus nicht gefallen, ſondern er ſchwärmt nur für die Unbekannte. Doña Madalena, die als Verſchleierte angebetet, mit enthülltem Geſicht aber verſchmäht wird, iſt daher mit vollem Rechte auf ſich ſelbſt eiferſüchtig, und die Beleidigung, welche ihr hierdurch widerfährt, reizt ſie, im D. Melchor den flatterhaften Bräutigam zu beſtrafen, während ſie ſich vorbehält, den treuen Liebhaber zu belohnen. Dies die Springfeder der komiſchen Begeben-

heiten, welche eine Fülle der anziehendſten Scenen herbeiführt.

Ein in jeder Hinſicht vollendetes Meiſterſtück, von überraſchender Originalität der Erfindung, voll der ſüßeſten und mächtigſten Reize der Poeſie iſt **Amar por señas.** Ein ſpaniſcher Ritter, D. Gabriel, hat am Hofe von Lothringen einem Turnier beigewohnt und ſich vor allen Andern im Lanzenbrechen ausgezeichnet. Auf der Rückreiſe übernachtet er in einem Walde; er theilt ſeinem Diener mit, daß er mit ſchwerem Herzen abreiſe, weil die Prinzeſſin Beatriz, die älteſte Tochter des Herzogs, ihn, obgleich er ſie nur flüchtig geſehen, gefeſſelt habe. Während dieſes Geſpräches iſt er nicht gewahr geworden, daß man ihm ſein Gepäck entwendet hat. Als er es bemerkt, ſpringt er empor, um ſich danach umzuſehen, und erblickt in der Ferne einen Menſchen, der ihn zu erwarten ſcheint. Es iſt ein Hofdiener, der ihm zuruft, er habe ſich ſeines Gepäckes bemächtigt, und zwar auf Befehl einer Dame, die ihn liebe; D. Gabriel fragt, welche Dame dies ſei, und erhält zur Antwort: eine der drei Prinzeſſinnen. Indeſſen eilt der Diener mit flüchtigen Schritten davon und Gabriel folgt ihm, theils von Neugier geſpornt, theils weil er die bei dem Gepäck befindlichen Andenken einer früheren Geliebten nicht verlieren will; plötzlich ſieht er ſich in der Dunkelheit allein; er hat ſich, ohne es ſelbſt zu bemerken, in ein Gemach des Schloſſes verlocken laſſen und findet die Thüren ringsumher verſchloſſen; es dauert nicht lange, ſo wird Gabriel's Knappe, der Gracioſo, an Stricken durch den Schornſtein herabgelaſſen — kurz, allem Anſchein nach iſt der irrende Ritter in ein bezaubertes Schloß gerathen. Nach

einiger Zeit ſetzt ſich eine in der Wand befindliche Drehlade in Bewegung, durch welche die Gefangenen Licht und einen Korb mit Speiſen erhalten. Auf dem Korbe liegt ein Brief folgenden Inhalts: „Aus den Papieren, die ich Euch habe abnehmen laſſen, Don Gabriel, weiß ich, daß Ihr in einem Liebesverhältniſſe ſteht. Diejenige, welche aus Furcht, Euch zu verlieren, Eure Abreiſe verhindert hat, wird ſie Euch nun, da ſie eiferſüchtig geworden, um ſo weniger geſtatten. Das Gemach, in dem Ihr Euch befindet, iſt wohl verwahrt und Ihr habt keine Hoffnung, daraus zu entrinnen, bevor Ihr mir auf Ritterehre Folgendes ſchwört und es durch Eure Unterſchrift bekräftigt: Erſtens, dieſen Hof nicht ohne meine Erlaubniß zu verlaſſen; zweitens, dies Geheimniß Niemandem mitzutheilen und drittens, aus Zeichen zu errathen, welche von den drei Prinzeſſinnen es iſt, die Euch ihr Herz geſchenkt hat.“ Beatriz hat das letztere Mittel erſonnen, um den Scharfſinn des fremden Ritters zu prüfen und zugleich zu erfahren, ob ſich ſeine Liebe auf eignen Antrieb ihr zuwenden werde; ſie vertheilt deshalb, ohne ihren eigentlichen Plan kund zu thun, Edelſteine und andere Gegenſtäude an ihre Schweſtern, damit dieſe Zeichen den Geliebten irre führen. Don Gabriel leiſtet den Schwur und erſcheint, wie von freien Stücken, von Neuem am Hofe; ſein Herz ſpricht für Beatriz, aber die verſchiedenen Zeichen, die Neigung, welche ihm auch die anderen Prinzeſſinnen ſchenken, und hinzutretende zufällige Umſtände verwirren ihn mannigfach, und dieſe Verwirrung, die wir leider nicht bis in's Einzelne verfolgen können, ſteigert ſich immer mehr, bis ſich am Schluſſe die Auflöſung darbietet und der Ritter durch Beatrizens Hand

beglückt wird. Dieſe Comödie bietet von Anfang bis zu Ende eine Reihenfolge der ſinnvollſten und feſſelndſten Scenen dar und iſt im Ganzen wie im Einzelnen von einer Vollendung und feinen Ausbildung, daß man ſie zu dem Vortrefflichſten der komiſchen Dichtung überhaupt zählen darf.

Kaum minder intereſſant und ergötzlich iſt der Plan in **No hay peor Sordo que el que no quiere oir.** Don Diego ſoll ſich, der Verabredung ſeines Vaters mit Don Garcia gemäß, mit der älteſten Tochter des Letzteren, Catalina, vermählen, bevorzugt aber deren jüngere Schweſter Lucia, die ihm gleichfalls ihre Neigung ſchenkt. Catalina, die den ihr beſtimmten Bräutigam leidenſchaftlich liebt und deshalb auf ihre Schweſter eiferſüchtig iſt, bietet Alles auf, um den Vater zu beſtimmen, dieſe mit einem gewiſſen D. Fabrique zu verheirathen; aber die Liebenden arbeiten ihr mit allen Kräften entgegen und ſuchen durch Liſt an's Ziel ihrer Wünſche zu gelangen. Diego, um einſtweilen die ihm verhaßte Partie zu vermeiden, gibt vor, ſchon eine Frau zu haben; Lucia aber, um nur nichts von Fabrique und einer Heirath mit dieſem hören zu müſſen, ſtellt ſich, als ſei ſie taub. Dieſe fingirte Taubheit, von welcher der Titel des Stücks hergenommen iſt, gibt zu höchſt ergötzlichen Auftritten Anlaß. Weiter ſtiftet Diego ſeinen Vetter D. Juan an, ſich als Gerichtsdiener zu verkleiden und als ſolcher den D. Fabrique wegen angeblich begangener Vergehen zu verhaften. Durch eine andere Intrigue wird D. Garcia auf eine Zeit lang aus dem Hauſe entfernt, und dieſen Moment benutzen die Liebenden, um ſich trauen zu laſſen. Garcia kehrt mit der Nachricht

durück, Fabrique habe ſchon früher einer anderen Dame die Ehe zugeſagt und werde durch das Gericht gezwungen werden, dieſes Verſprechen zu halten; Diego und Lucia ſtellen ſich als neuvermähltes Paar vor und Catalina, der nun doch keine andere Hoffnung bleibt, nimmt D. Juan, der ihr ſeine Hand anträgt, zum Gatten an.

Amar por arte mayor iſt eine reizende Comödie, die vermuthlich dem Calderon vorgeſchwebt hat, als er ſein **Secreto á voces** ſchrieb.

In **La fingida Arcadia** hat eine italieniſche Gräfin die Hauptrolle, welche ungemein für die Dichtungen des Lope de Vega ſchwärmt und den verſchiedenen Bewerbern um ihre Hand erklärt, daß ſie nur denjenigen wählen werde, der alle Eigenſchaften beſitze, mit welchen Lope den Hirten Anfriſo in ſeiner Arcadia ausgeſtattet habe. Die Galane nehmen nun ſämmtlich die Namen und die Tracht von Hirten an und zuletzt trägt ein Spanier, der als Gärtner verkleidet in Dienſten der Gräfin geſtanden hat, den Sieg davon.

El Vergonzoso en Palacio genießt beſonderer Berühmtheit, und verdient ſie mehr durch treffliche Zeichnung einzelner Charaktere und den Reichthum an den reizendſten Situationen, als durch die harmoniſche Zuſammenſetzung des Ganzen. Durch gleiche Vorzüge bei glücklicher durchgeführtem Plan zeichnet ſich **Amar por razon de estado** aus. **Mari Hernandez la Gallega** und **Averigue lo Vargas** enthalten Bilder von ſprechender Naturwahrheit und vereinigen das Liebliche der Idylle mit der Spannung einer reich bewegten Handlung. **Amor y zelos hacen discretos** glänzt durch die vollendete Urbanität der Dar-

ſtellung, durch die graziöſeſten Wendungen des Geſprächs und durch die feine Beobachtung der innerſten Seelenzuſtände. Dieſe Comödie iſt noch beſonders dadurch merkwürdig, daß darin die Einheiten des Orts, der Zeit und der Handlung auf's genaueſte beobachtet ſind.

El pretendiente al revés (gleichfalls zum Theil an die Idylle ſtreifend) entfaltet mit pſychologiſchem Scharfſinn die Geheimniſſe liebender Herzen. **El castigo del pensé que**, in zwei Theilen, ſtellt ſehr treffend dar, wie man durch zu ängſtliches Reflectiren das nahe liegende Glück verſcherzt; aus dem Anfange des zweiten Theils geht hervor, daß der erſte großen Beifall gefunden hatte und über alle Theater Spaniens in Städten, Dörfern und Flecken gewandert war. Dieſer erſte Theil der Comödie iſt neben der **Entretenida** des Cervantes von Moreto zu ſeinem **Parecido en la corte** benutzt worden. — In **Ventura te dé Dios, hijo**, wird mit großer Laune und Wahrheit geſchildert, wie willkührlich das Glück ſeine Gaben austheilt, und wie der Zufall alle Berechnungen der menſchlichen Weisheit zu Schanden macht. — In **Celos con celos se curan** und **Del enemigo el primer consejo** haben wir Motive, welche dem von Lope's **Milagros del desprecio** verwandt ſind, und nebſt dieſem dem Moreto zum Vorbilde ſeines berühmten **Desden con el desden** gedient haben. — Voll ſchalkhafter Laune und verwegener Liebesintriguen, wahre Muſter der **Comedia de capa y espada** ſind **Por el sótano y por el torno** und **Los balcones de Madrid**. — Kecker als in **Desde Toledo á Madrid** kann ein Comödienplan ſchwerlich angelegt und durchgeführt werden. D. Balthaſar hat einen Ritter, der ſein Nebenbuhler in

der Bewerbung um die Gunſt einer Doña Anna war, tödtlich verwundet und entflieht nach vollbrachter That in das zunächſt gelegene Haus, wo er ſich in einem einſamen Zimmer verſteckt. Hier wird er von der Tochter des Hauſes, Doña Mayor, überraſcht und nach einem kurzem Geſpräch mit ihr ſo von ihren Reizen eingenommen, daß er ſeine ältere Liebe ganz vergißt. Er hört, daß Doña Mayor mit einem D. Luis verlobt iſt und noch an dieſem Tage in der Begleitung deſſelben, ſo wie in der ihrer Eltern nach Madrid abreiſt, wo die Hochzeit gefeiert werden ſoll. Balthaſar, welchem ſich die Braut bald gewogen zeigt, da ſie die Einwilligung zur Vermählung mit D. Luis nur wider Willen gegeben hat, faßt den Entſchluß, ſich als Maulthiertreiber zu verkleiden und als ſolcher die Geliebte auf der Reiſe zu begleiten. Er weiß ſeine Rolle vortrefflich zu ſpielen und beluſtigt durch ſein bäuriſches Weſen, hinter dem er die ausgelaſſenſte Schalkheit verbirgt, die ganze Geſellſchaft. Er hat dem Maulthier, auf welchem Doña Mayor reitet, hinten an dem Schwanz einen Dornbuſch applicirt, ſo daß das Thier nicht zu halten iſt und der Treiber, immer nebenher laufend, ſich bald mit der Geliebten allein befindet und Beide ſich ungeſtört mit einander unterhalten können. Die Uebrigen ahnen ſo wenig von dem Verhältniß, daß ſie den Balthaſar im Scherz den Bräutigam der Doña Mayor nennen und auf der Nachtſtation, um ſich die Langeweile der Raſt zu verkürzen, zum Spaße ſeine Hochzeit mit ihr feiern. Nur D. Luis will bei dieſem Scherze nicht recht in das Gelächter einſtimmen. Inzwiſchen hat D. Diego, der Bruder der früheren Geliebten Balthaſars, von der Verkleidung des Letzteren gehört und ſich aufgemacht, um ihn wegen ſeiner Treuloſigkeit zur Rechen-

ſchaft zu ziehen. Er trifft ihn in dem Wirthshauſe, wo das Nachtquartier gehalten wird, und hält ihm das Unredliche ſeines Benehmens vor. Dieſes Geſpräch wird von Doña Mayor belauſcht, die nun, da ſie von der früheren Liebe Balthaſars hört, zu heftiger Eiferſucht entflammt wird und den Geliebten des Mordes anklagt. Die Dienerſchaft will D. Balthaſar verhaften, aber dieſer ergreift ein Schwert und rettet ſich. Die Auflöſung der Verwicklung iſt: Doña Mayor verweigert, ſich mit D. Luis zu vermählen, ſo lange nicht der Flüchtling gefangen iſt. D. Diego meldet, daß jener Ritter, welchen D. Balthaſar verwundet hat, nicht geſtorben iſt, ſondern ſich wieder in beſtem Wohlſein befindet und ſich mit Doña Anna verlobt hat, und zuletzt erſcheint D. Balthaſar, nicht mehr in Verkleidung, ſondern als Cavalier, um die Hand der Doña Mayor werbend, welche ihm auch zu Theil wird.

Mehr dem Typus des eigentlichen Charakterluſtſpiels nähert ſich **Marta la piadosa**, ein treffendes und lebenswahres Gemälde der Heuchelei, das erſte in der neuern Literatur und von unendlich poetiſcherer Färbung, als die berühmteren Stücke von Molière und Moratin, die denſelben Vorwurf behandeln. — Endlich wage ich noch, dem Tirſo de Molina ein Stück zuzuſchreiben, das in verſchiednen einzelnen Drucken nur als **de un ingenio de esta corte** bezeichnet iſt, im 35. Bande der **Comedias escogidas de los mejores ingenios de España** (Madrid, 1671) aber dem **Francisco de Rojas** beigelegt wird. Es heißt **en Madrid y en una casa**, und ſtimmt in Sprache, Erfindung und Darſtellung ſo ſehr mit Tirſo's beglaubigten Stücken überein, daß mir dieſer der Verfaſſer ſcheint. Rojas,

in der Vorrede zum zweiten Bande seiner Comödien, (Madrid, 1645) klagt selbst, daß Bühnenstücke, die nicht von ihm herrührten, fälschlich mit seinem Namen bezeichnet würden, und die Beispiele, wo spanische Comödien unter falschen Autornamen angeführt werden, sind so zahlreich, daß die Angaben der Buchhändler und Schauspielcataloge nichts gegen die innern Beweise der Stücke selbst vermögen. Das genannte Stück gehört übrigens zu den vorzüglichsten und zeichnet sich durch eine trefflich entworfene, sehr verwickelte und doch übersichtlich klare Intrigue aus.

Auf der Uebergangsstufe von den komischen zu den ernstern Dichtungen stehen **Palabras y plumas** (wozu Boccaccio's Novelle vom Falken den Anlaß gegeben zu haben scheint), durch einen leisen Anhauch von Sentimentalität anziehend, und **El Amor y la Amistad.** Das letztere zeichnet sich vor allen Stücken Tirso's durch Regelmäßigkeit des Plans aus. D. Guillen, ein Günstling des Grafen von Barcelona, ist im Besitze einer Geliebten und eines Freundes glücklich, wird aber einst, als er die Beiden in einem vertraulichen Gespräche überrascht, dessen Motive er nicht kennt, argwöhnisch, so daß er den Entschluß faßt, sie auf die Probe zu stellen. Der Graf läßt ihn auf sein Bitten scheinbar in Ungnade verfallen, gefangen nehmen und aller seiner Besitzthümer berauben. Auf diese Art überzeugt er sich denn von der Falschheit seines Verdachtes, indem der Freund und die Geliebte ihm selbst in seinem Unglück Beweise ihrer wandellosen Treue geben. — In dieselbe Kategorie gehören **Privar contra su gusto** und **el celoso prudente**, letzteres ein vortreffliches Drama und in Einzelnheiten Vorbild des vielbewunderten **del rey abajo nin-**

guno von Rojas. Dieſe unterſcheiden ſich von den bisher beſprochenen nur durch eine etwas dunklere Färbung. Wie die Sonderung der ſpaniſchen Schauſpiele in Claſſen immer nur bedingten Werth hat, ſo kann die Unterſcheidung von Tirſo's Stücken in komiſche und ernſtere überhaupt nur relativ ſein und keine feſte Begränzung der beiden Elemente bezeichnen. Einzelne von Dramen dieſes Dichters treten jedoch aus dem Kreiſe der bis jetzt betrachteten durch ſo verſchiedenen Charakter hervor, daß man ſie füglich zu einer andern Gattung rechnen kann, wenngleich manche gemeinſame Grundzüge immer an die Verwandtſchaft mit jenen erinnern.

Mit Erſtaunen ſehen wir hier den Dichter, der ſonſt gern wie ein Schmetterling um Blumen flattert, ſich gleich dem Adler in die Wolken heben; der heitere, ſpöttiſche Tirſo verwandelt ſich in einen Heldenſänger, der mit begeiſternden Klängen die Großthaten des edlen ſpaniſchen Volkes feiert; und ſein ſonſt oft unſtät gaukelnder Styl erhebt ſich mit dem Schwung der Gedanken zu energiſcher Kraft. Einige Stücke dieſer Art laſſen ſich am beſten als dramatiſche Epen bezeichnen. So **la prudencia en la muger**, eins der großartigſten Werke der ſpaniſchen Bühne, das mit kühnen Zügen die wilden Parteikämpfe während der Minderjährigkeit Ferdinand's IV. und den Heldenſinn darſtellt, mit dem die Königin Mutter den Trotz der rebelliſchen Vaſallen zu brechen weiß. Die beiden erſten Akte ſind über alles Lob erhaben; der dritte tritt dagegen etwas in Schatten. Die **hazañas de los Pizarros**, in drei Theilen, bieten ein farbenglühendes, überaus lebenvolles Gemälde von den faſt fabelhaften Thaten der erſten Er-

oberer Amerika's dar; einzelne Uebertreibungen und ausschweifende Erfindungen können befremden, sind aber ganz im Geist jener abenteuerlichen Berichte über die Wunder der neuen Welt, die damals allgemeinen Glauben fanden; wie es denn z. B. lange dauerte, bis die, auch hier benutzte, Erzählung des Orellana von einer Amazonenrepublik an den Ufern des Marañon nur bezweifelt wurde. Ließ sich doch einer jener Conquistadoren, Manuel Ponce de Leon, so sehr von den Trugbildern der aufgeregten Phantasie bethören, daß er mit großen Rüstungen einen Zug unternahm, um den Brunnen der Jugend zu entdecken.

Hat nun der Dichter oft mehr nur die nächste Erscheinung des Daseins mit ihren Verwicklungen und Leidenschaften dargestellt, die Gestalten des Lebens mehr von der Außenseite mit den Flammen seiner Phantasie beleuchtet, so zeigen doch einzelne seiner Dramen, daß er auch mit ernstem Sinn in die Tiefe zu dringen und Herz und Seele ebenso anzuregen und zu erschüttern, wie Geist und Einbildung zu beschäftigen weiß. In **Escarmientos para el cuerdo** hat er ein ächt tragisches Motiv mit genialer Meisterschaft behandelt; dieses düster-schreckliche Gedicht schildert mit furchtbarer Wahrheit die Abgründe der Schuld, in welche Leichtsinn und Leidenschaft führen können, und das Strafgericht des Himmels über den vermessenen Frevler; und dies Motiv ist hier auf so hochpoetische Weise durchgeführt, der Untergang namentlich, in den der Sünder auch die schuldlosen Seinen mit hinabreißt, in so tiefen und unauslöschlichen Zügen gezeichnet, daß man diese romantische Tragödie einzig in ihrer Art nennen kann[188]). Das Stück

[188]) Der Vorfall, auf welchen sie sich gründet, ist in Maffei

beginnt mit einem prächtigen Triumphzug, durch welchen in Goa die Siege des D. Manuel de Souſa über mehrere Indiſche Fürſten gefeiert werden. D. Manuel tritt in reicher kriegeriſcher Tracht auf, hinter ihm ein feſtlich geſchmückter Heerzug und die gefangenen Indianer in Feſſeln. Der Triumphator gibt dem Gouverneur von Indien, D. Garcia de Sá, in einer pomphaften Rede Bericht von ſeinen Thaten und wird von dieſem mit der höchſten Auszeichnung empfangen. In der nächſten Scene lernen wir Doña Maria, eine portugieſiſche Dame, kennen, welche, in männliche Tracht verkleidet, nach Indien gekommen iſt, um D. Manuel aufzuſuchen, der ſie früher geliebt und einen Sohn mit ihr erzeugt, aber ſie verlaſſen und den kleinen Dieguito mit ſich genommen hat. Sie gibt ſich dem Treuloſen zu erkennen und weiß ihn durch Beweiſe ihrer Liebe und Anhänglichkeit ſo zu rühren, daß er, von Gewiſſensbiſſen gefoltert, ihr reuig zu Füßen ſinkt, ſie um Vergebung bittet und ſchwört, fortan ihr ganz anzugehören. Er ruft, wenn er ihr je untreu werden ſollte, die Rache des Himmels auf ſich herab. „Wenn ich zur See gehe, mögen mir die Wogen Schiffbrüche bereiten und mich an unwirthbare Küſten ſchleudern, wo wilde Caraiben, glühende Sandwüſten und

Historiarum indicarum libri XVI, 1593, fol., und in Goulard's Histoires mémorables erzählt; auch von einem Portugieſen, Geronimo de Corte Real in dem erzählenden Gedichte Naufragio de Manuel de Sosa de Sepulveda, Lisboa 1594, 4., behandelt worden. Auch Camoens in der Luſiade, Canto V. Est. XLVI. und XLVII. ſpielt auf dieſelben an. — Die Vergleichung des geſchichtlichen Hergangs dieſer Begebenheit mit der dramatiſchen Behandlung derſelben iſt intereſſant, weil ſie zeigt, mit wie vieler Einſicht und künſtleriſchen Berechnung Tirſo das Factum für ſeine dichteriſchen Zwecke umgeſtaltet hat.

blutgierige Tiger meinem Leben ein Ende machen mögen.“ — Manuel hat vor Maria's Ankunft ein Liebesverhältniß mit Leonor, der Tochter des Gouverneurs, angeknüpft; dies bricht er jetzt ab, um zu der früheren Verbindung zurückzukehren; aber der Gouverneur, der von der Liebe Kunde erhalten hat, verlangt, daß er seiner Tochter die Hand reiche, indem er ihm zugleich die glänzendsten Aussichten eröffnet, wenn er das Begehren erfülle. Der wankelmüthige D. Manuel schwankt schon; da erfährt der Gouverneur, daß seine Tochter eine Frucht jener Verbindung geboren habe, und stellt nun dem Verführer nur die Wahl zwischen dem Tode oder der Vermählung mit Leonor. Manuel vermag in dieser furchtbaren Lage dem Drange der Umstände nicht zu widerstehen und wird zum Meineidigen an Doña Maria. Die Verbindung mit Leonor wird sogleich vollzogen, aber als das Paar den Trauring wechselt, entfährt Manuel's Schwert der Scheide und verwundet die Braut, was von Allen für eine üble Vorbedeutung gehalten wird. Die Neuvermählten schiffen sich, auf Befehl des Gouverneurs, sogleich nach Portugal ein und Manuel verläßt Indien, ohne Doña Maria nur noch gesehen zu haben, indem er der Unglücklichen auch noch den Sohn Dieguito entreißt, den er mit auf die Reise nimmt. Die Betrogene hört von der an ihr verübten Treulosigkeit und eilt, den Verräther noch einzuholen; aber zu spät; als sie den Hafen erreicht, hat das Schiff eben die Anker gelichtet und sie hört in der Ferne nur noch das Rufen ihres Sohnes, der sie erblickt und zu ihr zurück will. Sie kniet am Strande nieder und fleht die Rache des Himmels auf den Meineidigen herab, spricht dazwischen aber, von Liebe und Grimm

zugleich getrieben, wieder Segenswünſche für den Sohn aus. Da ſchwärzt ſich der Himmel; ein Sturm iſt im Anzuge und das Schiff verſchwindet in finſteren Wetterwolken. Maria eilt nun, D. Manuel's Verrath dem Gouverneur anzuzeigen, welcher ſich ſogleich mit ihr auf einem anderen Schiffe zur See begibt, um den Flüchtling einzuholen und ihm die Tochter abzunehmen. Die folgende Scene zeigt uns das von einem wüthenden Orkan hin- und hergeſchleuderte Schiff, auf welchem ſich Manuel und Leonor befinden. Der Meineidige beginnt zu ahnen, daß ihn das Strafgericht des Himmels verfolge. Das Schiff ſcheitert an der Afrikaniſchen Küſte und nun beginnt eine Scenenfolge, in welcher das Furchtbare und Wilde mit dem Sanften und Rührenden wetteifert, um das Gemüth durch die mächtigſten Eindrücke zu beſtürmen. Die Schiffbrüchigen irren in der Wüſte zwiſchen wilden Völkerſchaften umher, allen Drangſalen der Noth, allen Schrecken einer unwirthbaren Zone Preis gegeben. Manuel iſt in dumpfer Verzweiflung; die unglückliche und ſchuldloſe Leonor ſelbſt in dieſer ſchrecklichen Lage voll hingebender Liebe für den Gemahl; die Leiden des Knaben, der dem Verſchmachten nahe iſt, erhöhen den Jammer der Gatten. Nachdem die Phantaſie des Dichters ſich in dieſen Schreckensſcenen ſatt geſchwelgt hat, läßt er Leonor von den wilden Kaffern überfallen und fortgeſchleppt werden; Dieguito wird von einem Tiger zerriſſen und D. Manuel ſucht freiwillig den Untergang, um ſeinem elenden Leben ein Ende zu machen. Am Schluſſe ſind auch der Gouverneur und Maria an der Afrikaniſchen Küſte gelandet und den Spuren der Verirrten gefolgt; ſie treffen mit einem Theil der Schiffsmannſchaft zu-

ſammen und erfahren das Schickſal Derer, denen ſie nachgeeilt ſind. Leonor's und Dieguito's Leichen werden auf einer Tragbahre herbeigebracht und die Verfolger Manuel's beklagen nun, aller rachſüchtigen Gedanken vergeſſend, das Schickſal der Unglücklichen, indem ſie ſich jedoch vor den gerechten Gerichten Gottes ehrfurchtsvoll beugen.

Wer ſonſt auch wenig von Tirſo de Molina weiß, dem iſt doch bekannt, daß er zuerſt die berühmte Geſchichte vom ſteinernen Gaſt auf die Bühne gebracht. Der **Burlador de Sevilla y convidado de piedra** gehört übrigens nach Anlage und Ausführung zu ſeinen flüchtigſten Arbeiten, wenn gleich er allerdings Partien enthält, wie ſie nur ein Dichter erſten Ranges zu geben vermochte. Der Charakter des D. Juan ſelbſt iſt ein Meiſterſtück, die Darſtellung des Grauſenhaften aber mißlungen [189]). Dieſes Schauſpiel gewann im Auslande eine größere Berühmt-

[189]) Die Sage von Don Juan Tenorio's Frevelthat und Untergang gründet ſich auf ein Ereigniß, das, wie es ſcheint, nur durch mündliche Tradition überliefert worden iſt, da ſich in den Annalen von Sevilla nichts darüber aufgezeichnet findet. Viardot, in ſeinen Studien über Spanien, ſagt, das Grabmal des Comthurs ſei noch im vorigen Jahrhundert in Sevilla vorhanden geweſen; allein aus den Schlußworten der Comödie geht hervor, daß daſſelbe ſchon weit früher nach San Francisco in Madrid transportirt worden iſt.

Derſelbe franzöſiſche Schriftſteller gibt an, die Familie Tenorio exiſtire noch in Sevilla. Ich war daher während meines Aufenthalts in dieſer Stadt ſehr begierig, einen der Nachkommen des berühmten Don Juan kennen zu lernen, der mir vielleicht nähere Nachrichten über ſeinen Ahnen hätte mittheilen können, erfuhr aber zu meinem Bedauern, daß die einſt angeſehene Familie längſt ausgeſtorben ſei. Die Sage jedoch lebt noch im Volk, und ich ſah auf den Plätzen von Sevilla fliegende Blätter verkaufen, auf denen ſie in Romanzenform erzählt war.

heit als ihm in Spanien ſelbſt zu Theil geworden zu ſein ſcheint. Auf die italieniſchen Bühnen ward es ſchon bald nach dem Jahre 1620 verpflanzt [190]). Frankreich hat drei Bearbeitungen deſſelben unter dem ſinnloſen Titel **Le festin de Pierre** aufzuweiſen. Die älteſte, vom Jahre 1659, iſt von de Villiers, die zweite (1661) von Dorimon, die dritte (1665) von Molière [191]). — In Spanien iſt derſelbe Stoff nachher von Zamora bearbeitet worden und dieſer **Convidado de piedra**, nicht der von Tirſo, hat ſich bis heute auf den Bühnen erhalten.

Mythologiſchen Inhalts iſt unter Tirſo's Dramen nur ein einziges, **el Aquiles**. Im erſten Akt wird der fingirte Wahnſinn des Ulyſſes, der ſich dadurch von der Theilnahme am trojaniſchen Kriege frei machen will, und dann das wilde Jägerleben des jungen Achilles geſchildert, der von Chiron in einer rauhen Gebirgswildniß auferzogen wird. Im zweiten Akt hat Thetis den Achilles, in Mädchentracht verkleidet, an den Hof des Königs Lykomedes gebracht, wo er unter lauter Weibern leben muß. Der ungeſtüme Charakter des kriegeriſchen Jünglings, der ſich in dieſen Zwang nicht fügen kann, iſt vortrefflich dargeſtellt. Seine Mutter lehrt ihn ein Damencompliment machen, doch er verbeugt ſich nach Soldatenart. Ein Liebhaber der Prinzeſſin Deidamia, auf welchen Achilles eiferſüchtig iſt, ſagt ihm Artigkeiten und bittet ihn, ihm die Hand zu reichen; er aber drückt den Galan bei der Gelegenheit ſo heftig, daß dieſer vor Schmerz laut aufſchreit. Im dritten Akt

[190]) Riccoboni, Histoire du Théatre italien, T. I. pag. 47.

[191]) Hippolyte Lucas, Histoire du Théatre français. Paris, 1843, pag. 395 und 397.

kommt Ulyſſes, als Kaufmann verkleidet, um den Verſteckten ausfindig zu machen, und bringt unter anderen Gegenſtänden eine Lanze und einen Schild, deren ſich Achilles ſogleich bemächtigt. Auf dieſe Art entdeckt, eilt der Letztere mit Ulyſſes nach Troja, ohne ſich viel um Deidamia zu kümmern, die er früher geliebt hat und die ihm, in Männertracht verkleidet, in's Griechiſche Lager nacheilt. Die Comödie hat keinen eigentlichen Schluß und verweiſt auf einen zweiten Theil, welcher die Handlung fortführen ſolle.

In **La Republica al revés** ſind mit großer Kraft und Lebendigkeit die Unruhen und Familienzwiſte am Hofe des Conſtantin Porphyrogenitus behandelt. Conſtantin ſtößt ſeine Mutter vom Thron, verbannt ſie und gibt den Befehl, ihr das Leben zu nehmen. Er vermählt ſich mit Carola, der Tochter des Königs von Cypern, verliebt ſich aber bald darauf in eine Hofdame und läßt die Kaiſerin in's Gefängniß werfen. Da er deßhalb von dem Vater und Bruder Carola's zur Rede geſtellt wird, weiß er Streit zwiſchen dieſen Beiden zu erregen, ſo daß ſie ſich gegenſeitig umbringen. Er gibt den Räuberbanden Erlaubniß, ihr Handwerk offen zu treiben, ordnet an, daß die Ehen von vier zu vier Jahren annullirt werden können, löſt den Senat auf, zwingt die Senatoren, um ſie zu beſchimpfen, Weiberkleidung anzulegen, und erneuert die Ketzerei der Bilderſtürmer. Zuletzt empören ſich die Griechen gegen den wahnſinnigen Tyrannen, rufen die verbannte Irene zur Herrſcherin aus und bemächtigen ſich des Conſtantin, der von ſeiner Mutter zur Blendung und beſtändigen Kerkerhaft verurtheilt wird.

La vida de Herodes (welches theilweiſe von Calderon

in dem **Mayor monstruo los zelos** benutzt worden ist) steht auf der Scheidungslinie zwischen den weltlichen und geistlichen Schauspielen. Dem Herodes, der auf Befehl seines Vaters Antipater in Armenien Krieg führt, kommt ein Bild der schönen Mariamne, Prinzessin von Jerusalem, zu Gesicht, in das er sich verliebt. Siegreich nach Ascalon zurückgekehrt, erfährt er, daß sein Bruder Faselo mit Mariamne verlobt ist, und begibt sich deshalb, um diese Heirath zu hindern, heimlich nach Jerusalem. Dort angelangt, hat er das Glück, die Prinzessin aus einer Lebensgefahr zu retten. Er verkleidet sich in einen Hirten, um als solcher Mariamne's Liebe zu gewinnen, und erreicht wirklich sein Ziel, indem diese ihn dem Faselo vorzieht. Letzterer liefert nun aus Rache den Herodes an den römischen Feldherrn Marcus Antonius aus, der ihn in Ketten legen läßt; Augustus aber, der gegen Marcus Antonius zu Felde zieht, befreit den Gefangenen wieder und ernennt ihn zum König von Jerusalem. Mariamne ist unterdessen der Obhut des Ministers Josephus anvertraut gewesen; dem Herodes fällt ein Brief in die Hände, aus welchem er Zweifel gegen die Tugend seiner Gattin schöpft; er hört ein Gespräch zwischen Letzterer und Josephus, welches seinen Verdacht zu bestätigen scheint, und verurtheilt hierauf, voll wüthender Eifersucht, Beide zum Tode. Sodann wird ihm die Nachricht gebracht, die drei Magier seien, von einem Stern geführt, angelangt, um den neugeborenen König der Juden anzubeten, worauf er den Befehl gibt, alle Kinder unter zwei Jahren und alle Nachkommen Davids zu tödten. Der eben geborene Heiland empfängt die Anbetung der Hirten und Könige, und Herodes stirbt

im Wahnſinn, während er eben zwei Knaben, die er ſelbſt erwürgt hat, in den Armen hält. — Dieſes Drama iſt in ſeinem Grundplan offenbar mangelhaft, enthält aber viele Einzelheiten von der großartigſten und wunderbarſten Schönheit. Ein Gleiches muß von **El arbol del mejor fruto** geſagt werden. Als Conſtantin, Sohn des Kaiſers Conſtantius, ſich auf der Reiſe nach Griechenland befindet, um ſich dort mit der Prinzeſſin Irene zu vermählen, wird er von Räubern umgebracht, die ihn nach vollbrachter That erkennen und erſchreckt entfliehen. Sie finden in einem benachbarten Dorfe einen Bauern, Chlorus, welcher das lebendige Ebenbild des verſtorbenen Fürſten iſt, und ſchlagen ihm vor, ſich für Conſtantin auszugeben und ſich als ſolcher mit Irene zu vermählen, zu welchem Zwecke ſie ihm die Briefe, die der Verſtorbene bei ſich trug, einhändigen. Chlorus, welchem ſchon früher prophezeiht worden iſt, er ſowohl, als ſein Freund Licius würden einſt Kaiſer werden, geht auf den Vorſchlag ein und wird von der Prinzeſſin Irene als ihr Bräutigam willkommen geheißen. Als der falſche Conſtantin mit ſeiner jungen Gemahlin an den Hof des Kaiſers Conſtantius kommt, wird gerade der Leichnam des Ermordeten herbeigebracht; die Aehnlichkeit iſt ſo groß, daß ſelbſt der Vater in Zweifel geräth, ob der Todte oder der Lebende ſein Sohn ſei; durch einen Bauern kommt jedoch der Betrug an's Licht, worauf Chlorus zum Tode verurtheilt wird; gerade zur rechten Zeit aber langt die Mutter des Letzteren, Helena, an und erklärt, ſie ſei in ihrer Jugend von Conſtantius geliebt worden und habe von ihm den Chlorus geboren, deſſen eigentlicher Name gleichfalls Conſtantin ſei. Chlorus wird nun als

Conſtantin zum Cäſar ausgerufen. Hierauf bricht der Krieg zwiſchen Marentius und Conſtantins aus. Dem Conſtantin, der ſchon dem chriſtlichen Glauben anhängt, wird offenbart, er werde mit der Kreuzesfahne ſiegen; die Prophezeihung erfüllt ſich, und Conſtantin legt zum Danke das Gelübde ab, eine Pilgerfahrt nach Paläſtina zu machen, um das heilige Kreuz aufzuſuchen. Als er nach dem Tode des Conſtantius den Kaiſerthron beſtiegen hat, begibt er ſich mit Helena, Irene und Licinius (den er wegen ſeiner Tapferkeit zum Mitregenten angenommen hat) nach Jeruſalem. Die Juden in dieſer Stadt zeigen, durch Martern dazu gezwungen, den Ort an, wo das Kreuz des Erlöſers verborgen iſt; der Felſen, in welchen es verſchloſſen ſein ſoll, wird aufgeſprengt, aber man findet ſtatt eines Kreuzes drei ſich ganz ähnliche. Welches iſt nun das ächte? — Ein Wunder löſt den Zweifel. Licinius iſt eben zur Strafe für eine Chriſtenverfolgung, die er angeſtellt hat, von Conſtantin umgebracht worden; es wird vorgeſchlagen, die drei Kreuze an die Leiche zu halten; dasjenige, welches ſie wieder in's Leben ruft, muß das wahre ſein. Man macht den Verſuch, und kaum hat das heilige Holz den Licinius berührt, als der Todte in's Leben zurückkehrt und mit den erſten Worten, die er ſpricht, die Göttlichkeit Jeſu bekennt. Auf Veranlaſſung dieſes Wunders bekehren ſich Irene und die Juden, welche zugegen ſind, zum Chriſtenthum.

Lope de Vega, in der Dedication ſeines lo fingido verdadero an Gabriel Tellez, religioso de nuestra Señora de la merced (Comedias de L. d. V., Band 16), hebt beſonders deſſen geiſtliche Stücke hervor. Unter den auf uns gekommenen Werken gehört jedoch nur eine geringe

Zahl hierhin. Wie wenig bestimmt übrigens die Gränzen dieser Gattung waren, ist schon ausgeführt worden. Einige von Tirso's Schauspielen entlehnen zwar ihren Stoff aus der biblischen oder aus der heiligen Geschichte der katholischen Kirche, unterscheiden sich aber im Uebrigen nicht merklich von den weltlich-historischen. **La eleccion por la virtud** (das Emporsteigen Sixtus V. vom Bauernstande bis zum päpstlichen Stuhl) enthält sogar sehr profane Partien; daneben andere von unendlicher Anmuth; wie reizend ist z. B. die Scene, wo ein Mädchen, in Hirtentracht verkleidet, an dem Thurme, in dem ihr Geliebter gefangen ist, auf den Vogelfang geht und sich durch die doppelsinnigen Jägerlieder, die sie singt, mit dem Gefangenen zu verständigen weiß, bis es ihr gelingt, ihn zu befreien. — **La muger que manda en casa** behandelt mit vieler Energie die Geschichte der Jesabel aus dem ersten Buch der Könige; **la venganza de Tamar** die von Ammon und Thamar, welche man heut zu Tage schwer auf der Bühne dulden würde. Nur wenige spanische Theaterdichter haben sich zu einer solchen Höhe der tragischen Poesie erhoben, wie Tirso in diesem meisterhaften Drama. Nichts kann pathetischer sein, als der Charakter des alten David und die zärtliche Liebe, die er der frechen Leidenschaftlichkeit seiner ungerathenen Söhne entgegen setzt. Ammon, der älteste derselben, dringt einst bei Nacht in die verschlossenen Gärten des Palastes ein, in welchen die nach morgenländischer Sitte zurückgezogen lebenden Frauen lustwandeln. Er hört den Gesang einer lieblichen Stimme, die ihn mächtig fesselt, und knüpft ein Gespräch mit der Sängerin an, in Folge dessen er in heftiger Liebe,

zu ihr entbrennt. Die Dunkelheit und der Schleier verhindern ihn, ihr Geſicht zu ſehen, aber er verabredet mit ihr, daß ſie ſich ihm bei einem Feſte, das nächſtens im Palaſte gegeben werden ſoll, durch ein purpurnes Kleid zu erkennen gebe. Die nächſten Scenen ſchildern dieſes Feſt. Amnon erkennt zu ſeinem größten Schrecken in der Dame im purpurnen Gewande ſeine Halbſchweſter Thamar. Er geräth nun in eine tiefe Melancholie, ſucht zuerſt ſeiner Leidenſchaft Herr zu werden, vermag ſie aber nicht zu bewältigen und läßt ſie, der Schweſter gegenüber, oft in Worten und Geberden aus. — König David wird von der an Irrſinn ſtreifenden Traurigkeit ſeines Sohnes tief gerührt. Amnon erbittet ſich von ihm die Gunſt, daß Thamar ihn in ſeiner Krankheit pflegen dürfe, und dieſe wird ihm gewährt. Nun geht die aus der Bibel bekannte Violenz vor ſich, die auf eine nach unſeren Begriffen anſtößige Art, aber mit der höchſten dramatiſchen Lebendigkeit behandelt iſt. Nachdem Amnon ſeine Leidenſchaft befriedigt hat, geht, wie durch Strafe des Himmels, die Liebe in den heftigſten Haß über und er verſtößt die entehrte Thamar unter ſchweren Mißhandlungen. Dieſe klagt nun den Frevler bei'm Könige an und verabredet hierauf mit Abſalon einen Racheplan. Abſalon geht um ſo bereitwilliger darauf ein, als ſein Sinn ſchon lange nach der Krone geſtanden hat und er daher den ältern Bruder aus dem Wege geräumt zu wiſſen wünſcht. Thamar zieht ſich auf den Landſitz des Bruders, Baalhaſor, zurück, wo ſie als Bäuerin verkleidet lebt. Hier veranſtaltet Abſalon zur Zeit der Ernte ein Feſt, bei dem der Racheplan ausgeführt werden ſoll. Amnon langt an und beginnt mit einer Bäuerin zu liebeln, in der er

zu seinem Schrecken das Weib erkennt, welches er tödtlich haßt, weil es ihm sein furchtbares Verbrechen vorhält. Entsetzt, beginnt er die ihm bevorstehende Katastrophe zu ahnen. Die Schnitter und Schnitterinnen feiern mit fröhlichen Tänzen und Gesängen das Erntefest; da vernimmt man Schreckensrufe hinter der Scene; Adonias und Salomon, Absalons Brüder, fliehen todtenbleich über die Bühne, die Gesänge verstummen, der Hintergrund öffnet sich und man erblickt die umgestürzte Tafel, an welcher das Festgelag gehalten worden ist, und neben ihr, zurückgesunken, die durchbohrte und blutende Leiche Amnons. Vor dem Todten stehen Thamar, die sich ihrer Rache freut, und der ehrgeizige triumphirende Absalon mit gezücktem Schwert. Diese Scene gehört unstreitig zu den tragischsten, die irgend eine Bühne aufzuweisen hat. Den Schluß bilden die Klagen Davids über den Jammer, den ihm seine Söhne noch im Alter bereiten. — Einzelne Scenen dieses Drama's sind von Calderon in der gleich vortrefflichen Tragödie **Los Cabellos de Absalon** nachgeahmt worden.

Merklicher tritt das geistliche Element in einem Schauspiel hervor, worin die Geschichte der heiligen Casilda, eine der lieblichsten spanischen Legenden [192]) dramatisirt ist; es hat den Titel **los lagos de San Vicente.** Die Heldin ist eine Tochter des maurischen Königs von Toledo, die an einer tiefen Melancholie krankt und eine Wallfahrt nach dem See von San Vicente anstellt, weil ihr prophezeiht

[192]) Man findet sie erzählt in: **Hystoria o descripcion de la imperial cibdad de Toledo, con todas las cosas acontecidas en ella desde su principio y fundacion etc. En Toledo, por Juan Ferrer, 1551,** auch **1554 fol.**

worden ist, daß sie durch ein Bad in demselben ihre Genesung finden werde; das in der Verkündigung gemeinte Bad ist aber die Taufe. Casilda wird auf der Wanderung zum Christenthum bekehrt und läßt sich hierauf an den Fluthen des heiligen See's als Eremitin nieder, ohne je wieder an den Hof ihres Vaters zurückzukehren. — Das Schauspiel **Quien no cae no se levanta** ist in den ersten Akten mit den ausgelassensten Liebesintriguen angefüllt, nimmt aber nachher eine religiöse Wendung. Margarita, die Tochter eines vornehmen Florentiners, hat bisher ein ausschweifendes Leben geführt und unter den mehreren Liebhabern, denen sie ihre Gunst schenkt, Mord und Todtschlag veranlaßt. Einst vernimmt sie eine göttliche Stimme, welche ihr, von klagender Musik begleitet, ihre Laster vorhält. Auf diese Rede folgen zwei Erscheinungen, deren eine ihr das schreckliche Ende zeigt, das sie erwartet, falls sie auf dem Wege der Sünde fortwandelt, die andere aber sie die unverwelkliche Krone erblicken läßt, welche die reuige Büßerin schmücken wird. Die Sünderin wird erschüttert, kann aber noch nicht von der alten Gewohnheit lassen. Unterdessen hat ihr Liebhaber Lelio, der einen Andern umgebracht hat, sich in ein Kloster geflüchtet. Margarita erfährt es und begibt sich in die Klosterkirche, um mit ihm zu sprechen; hier aber macht die Rede eines Priesters einen solchen Eindruck auf sie, daß sie reuig und vom Gefühl ihrer Schuld getroffen niedersinkt, ihre weltlichen Kleider von sich wirft und durch ihre Geberden Anlaß gibt, vom Volke für wahnsinnig gehalten zu werden. Sie kleidet sich hierauf in ein härenes Bußgewand und lebt in tiefster Zurückgezogenheit; Lelio aber weiß sich verkleidet und durch Be-

ſtechung einer Dienerin Eintritt in ihre Wohnung zu verſchaffen und macht ſie noch einmal in ihren Entſchlüſſen wanken, ſo daß ſie ſich bereit erklärt, mit ihm zu entfliehen. Als ſie ihren Vorſatz ausführen will, ſinkt ſie an der Schwelle der Thür wie ohnmächtig zu Boden; ihr Schutzengel erſcheint und verbannt durch ſeine göttliche Schönheit und ſeine liebevollen Worte jeden weltlichen Gedanken aus ihrem Herzen. Der himmliſche Bote fordert ſie auf, ſich mit ihm zu vermählen, nicht für dieſes Erdenleben, ſondern für jenes, welches ewig dauert; die reuige Sünderin willigt ein; ihr Körper bricht unter der Macht der gewaltigen Eindrücke zuſammen und der Engel kehrt mit ihrer Seele in den Himmel zurück. — Einen ähnlichen Inhalt hat **La Condesa Bandolera.** Die Gräfin Ninfa, zuerſt eine Männerfeindin, ſpäter von dem Grafen von Calabrien entehrt, wird Banditin und begeht zahlloſe Verbrechen, bis ſie in einer Todesgefahr, durch einen Engel gewarnt, ſich ihrer Sünden bewußt wird und in einem einſamen Walde Buße thut, wo die Herzogin von Calabrien ſie durch einen nach ihr geworfenen Jagdſpieß tödtet, indem ſie ſie für ein wildes Thier hält. — Unendlich bedeutender und unter allen geiſtlichen Schauſpielen, die je in Spanien geſehen worden, vielleicht das vorzüglichſte iſt **el Condenado por desconfiado,** ein Werk, dem in flammenden Zügen der abenteuerliche, uns kaum noch verſtändliche, Geiſt der damaligen Religioſität aufgeprägt iſt. Es führt die Gegenſätze des Kleinmuths und des Glaubens vor. Ein Eremit, der ſein ganzes Leben in Frömmigkeit und Tugend zugebracht, geräth wegen ſeiner Zweifel an Gottes Barmherzigkeit in die Macht des Teufels

und wird der Verdammniß entgegengeführt; ihm gegenüber steht ein Verbrecher, dem, trotz seines blutigen, mit Freveln jeder Art befleckten Wandels, die göttliche Gnade zu Theil wird. Diese extravagante Idee ist in theilweise bizarren, aber sinnvollen und großartigen Zügen ausgeführt; und zwischen den düstern Theilen dieses Gemäldes finden sich in seltsamer Mischung andere, die, im Sinne der zartesten Religiosität erdacht und behandelt, von wunderbar ergreifender Wirkung sind. Der Einsiedler Paulus lebt seit lange in einer einsamen Klause, ganz der Andacht und Betrachtung der göttlichen Dinge hingegeben. Das Stück beginnt mit einer Scene, welche die ganze Feierlichkeit und heilige Sabbathstille athmet, von der man sich die Wohnstätten der alten Patriarchen umgeben denkt. Paulus sinkt nach verrichtetem Gebet in einen Schlummer, in welchem er träumt, daß er bei'm jüngsten Gericht zu den Verdammten gehören werde. Dieser Traum regt seine Seele auf's mächtigste auf und erschüttert ihn so, daß er Zweifeln an der Gnade Gottes Raum gibt. Durch diese Zweifel erhält der Teufel Gewalt über ihn, so daß er ihn mit Erlaubniß des Höchsten versuchen darf. Der Dämon nimmt die Gestalt eines Engels an und verkündigt ihm, er möge, um sich über seine Zweifel Gewißheit zu verschaffen, nach Neapel gehen, wo er an einem gewissen Enrico sein eigenes endliches Loos erkennen könne, da Gott beschlossen habe, daß Beide ein gleiches Schicksal treffen solle. Der Eremit schenkt dieser trügerischen Vision Glauben und begibt sich auf den Weg, hoffend, in Enrico ein Muster von Tugend und Bußfertigkeit zu finden. Aber wie sehr täuscht er sich! Er trifft Enrico in Gesellschaft

wüſter und ausgelaſſener Geſellen und ſchamloſer Weiber, wie gerade eine Orgie gefeiert wird, bei welcher Jeder der Geſellſchaft mit Wohlgefallen die Verbrechen erzählt, die er begangen hat, und zuletzt Enrico, als der größte Frevler unter Allen, mit einem Lorbeerkranze geſchmückt wird. Paulus iſt bei dieſem Anblick wie zernichtet. Kann Enrico, der Inbegriff alles Böſen, der göttlichen Gnade theilhaftig werden? Wenn daher ſein eignes Loos das nämliche ſein ſoll, ſo iſt ihm die Verdammniß gewiß, und er beſchließt nun in der Verzweiflung, damit ihn das Schickſal wenigſtens nicht unverdient treffe, ſich gleich Enrico in Frevel aller Art zu ſtürzen. Er kehrt in das Gebirg zurück, das er früher als Einſiedler bewohnt hat, und ſtellt ſich an die Spitze einer Räuberbande, mit der er alle möglichen Verbrechen ausübt. Bisweilen wenn er, ſeiner Schandthaten müde, ausruht, vernimmt er noch die mahnende Stimme des Gewiſſens, welche ihm zuruft, auf den Weg des Guten zurückzukehren; aber die Erinnerung an Enrico und an die vermeintliche Offenbarung treibt ihn wieder auf den Pfad der Verdammniß. Als Repräſentant der göttlichen Gnade erſcheint ihm ein Engel in Geſtalt eines Hirtenknaben, der eine Blumenkrone flicht, mit welcher er den reuigen Sünder bekrönen will, und liebliche Lieder ſingt, welche die Langmuth und Barmherzigkeit Gottes preiſen. Paulus ſchwankt einen Augenblick in ſeinen böſen Vorſätzen, fällt aber bald wieder in ſeinen früheren Mangel an Vertrauen zurück. Unterdeſſen wird Enrico wegen ſeiner Verbrechen von der Juſtiz geſucht, und ſtürzt ſich, um ſeinen Verfolgern zu entgehen, in's Meer. Die ſtürmenden Wogen tragen ihn wie durch ein Wunder empor, und bringen ihn an die Küſte, wo

Paulus ſein Weſen treibt. Die Banditen nehmen ihn gefangen und ihr Anführer beſchließt, ihn der härteſten Probe zu unterwerfen, um an der Art, wie er ſterben wird, ſein eignes Loos kennen zu lernen. Enrico wird an einen Baum gebunden, um mit Pfeilen erſchoſſen zu werden; aber ihn ſchreckt nichts, er verhöhnt Gott und lacht dem Tode in's Antlitz. Paulus tritt, wieder als Eremit gekleidet, vor ihn und ermahnt ihn um ſo eindringlicher zur Buße, als er glaubt, ſein ſeliges Ende werde ein ſicheres Unterpfand des eigenen ſein; aber vergebens, Enrico bleibt verſtockt und Paulus ſchenkt ihm das Leben, weil er fürchtet, daß er unbußfertig ſterben und verdammt werden möge. Nach dieſer furchtbaren Probe wird der „Kleinmüthige" mehr und mehr in ſeinem Irrthum beſtärkt. Er erzählt dem Enrico ſein Leben und ſeine Schickſale, und dieſer thut ein Gleiches; Enrico aber hat unter allen ſeinen Laſtern ſich eine Tugend bewahrt, nämlich die Liebe und zärtliche Pflege, die er ſeinem alten Vater widmet, und unter allen ſeinen Verbrechen immer an dem Glauben feſtgehalten, daß ihn die göttliche Gnade endlich doch retten werde. Dieſe Verbindung von hartnäckigem Beharren in der Sünde mit feſtem Vertrauen auf Gottes Langmuth hat nach unſeren Begriffen etwas Befremdendes, kann indeſſen in den katholiſchen Ländern des ſüdlichen Europa noch heute nicht ſelten wahrgenommen werden. Die beiden Frevler ſetzen nun vereinigt ihr blutiges Handwerk fort und plündern und morden Jeden, der in ihre Hände fällt. Nach einiger Zeit beſchließt Enrico, nach Neapel zurückzukehren, um ſeinen alten Vater zu beſuchen. Er fällt bei dieſer Gelegenheit den Häſchern in die Hände und wird in einen düſtern Kerker geworfen. Die Schrecken

des Gefängniſſes und das wüſte Leben der Eingekerkerten werden mit furchtbarer Wahrheit geſchildert. Der Teufel erſcheint dem Enrico und bietet ihm, um den Preis ſeiner Seele, Befreiung an; aber dieſer ſchenkt der warnenden Stimme des Himmels Gehör und bleibt. Er wird zum Tode verurtheilt und auf den Richtplatz geführt; noch iſt ſeine Seele ſtarr und trotzig; aber die einzige Tugend, die er in ſeinem Leben geübt hat, bahnt der göttlichen Gnade den Weg in ſein Herz; was die Schrecken des Todes und der Hölle nicht vermocht haben, das erreichen die Thränen und Bitten ſeines greiſen Vaters; Enrico wird gerührt, bittet Gott demüthig um Verzeihung und leidet reuig den ſchmachvollen Tod, um zum ewigen Leben einzugehen. — Paulus befleckt ſich unterdeſſen immer mehr mit Schandthaten; aber die göttliche Gnade hört nicht auf, ihn zu ſuchen. Enrico's Seele erſcheint ihm, wie ſie von Engeln in den Himmel getragen wird. Dies ſoll ſein Herz dem Troſte öffnen. Doch umſonſt; alle Mahnungen des Himmels bleiben wegen ſeines Mangels an Vertrauen erfolglos. Noch einmal geht der himmliſche Bote, jener Hirtenknabe, an ihm vorüber, indem er ein Trauerlied ſingt und langſam die Blumenkrone zerpflückt, die er für ihn geflochten hat. Dieſe Scene hinterläßt einen unausſprechlichen Eindruck von Schrecken und Mitleid. Der nun rettungslos Verlorene fällt bald darauf in einem Gefecht und am Schluſſe ſieht man, wie ſeine Seele, von Flammen umgeben, zur Hölle geführt wird. — Hätte Tirſo auch nichts geſchrieben, als dieſes wunderbare, tiefergreifende Drama, man würde ihm den Namen eines großen Dichters nicht verſagen können.

Die wenigen Frohnleichnamsſpiele dieſes Autors (wie

El Colmenero divino, Los parecidos hermanos) übergehen wir, dagegen möge ſeines Auto **La madrina del Cielo** Erwähnung geſchehen, weil daſſelbe uns ein Beiſpiel von einer bisher noch nicht betrachteten Gattung geiſtlicher Feſtſtücke liefert. Es iſt zur Verherrlichung unſerer lieben Frau vom Roſenkranz (**Nuestra Señora del Rosario**) gedichtet und unterſcheidet ſich, wie die zu dem nämlichen Zweck geſchriebenen Stücke von Alvaro Cubillo de Aragon und Antonio Coello, von den **Autos sacramentales** und **al nacimiento** nicht allein durch die Tendenz, ſondern auch durch die mehr vorwaltenden weltlichen Elemente bei zurücktretender Allegorie. Der ganze Inhalt zielt darauf ab, die Wunderkraft des Roſenkranzes zu feiern. Ein Wüſtling, Dioniſio, raubt der jungen Marcela gewaltſam die Ehre. Die Mißhandelte fleht den Himmel um Züchtigung des Ruchloſen an, und Chriſtus verheißt ihr die Erfüllung ihrer Bitte. Dioniſio ſtürzt ſich immer tiefer in Sünde und befleckt ſich mit jeder Art von Verbrechen; aber er hat bei allen ſeinen Freveln ſtets eine andächtige Verehrung für den Roſenkranz bewahrt. Er wird Bandit und mordet die Reiſenden, die in ſeine Hände fallen. Unter den Letzteren befindet ſich auch der heilige Dominicus; Dioniſio will ihn, gleich den Uebrigen, umbringen, wird aber durch den Anblick eines Roſenkranzes, den der Heilige trägt, davon abgehalten und läßt ihn in Frieden weiter ziehen. Marcela richtet von Neuem ein Gebet an den Heiland, daß er den Frevler der verdienten Strafe nicht entgehen laſſen möge, und es ſcheint, daß ihre Bitte erhört werden ſolle. Man erblickt einen offenen Höllenſchlund und Chriſtus als Richter mit dem flammenden Schwerte, wie er im

Begriff ist, Dionisio in die ewige Verdammniß hinabzustürzen; aber ihm zur Seite stehen der heilige Dominicus und die Jungfrau Maria, und suchen ihn zur Milde gegen den Sünder zu bestimmen, indem sie sich auf die Andacht berufen, die derselbe stets dem Rosenkranz gewidmet habe. Diese Verehrung des segenbringenden Zeichens nun ist es, was den schon zur Verdammniß Bestimmten rettet. Er erlangt auf Fürbitten Marien's, als der Patronin des Rosenkranzes, eine Frist zur Buße. Seine Seelenkämpfe werden in einer allegorischen Darstellung der verschiedenen Tugenden und Laster geschildert, welche ihn abwechselnd an sich ziehen; durch fortgesetztes Gebet aber wird er zuletzt der göttlichen Gnade theilhaftig und so durchaus in seinem ganzen Wesen umgewandelt, daß Marcela freudig einwilligt, als er ihr anbietet, sein früheres Vergehen durch die Vermählung mit ihr gut zu machen. Bei dem Hochzeitsfest erscheint die heilige Jungfrau selbst und schmückt die Häupter der Neuvermählten mit Kränzen von Rosen, wobei ein Chor von Engeln das Lob der Himmelskönigin singt.

Alarcon.

Einer der vorzüglichsten spanischen Theaterdichter, der jedoch, wie es scheint, schon von seinen Zeitgenossen auf's ungerechteste vernachlässigt worden ist und auch bei der Nachwelt noch nicht die verdiente Anerkennung gefunden hat. Ueber sein Leben wissen wir äußerst wenig. Nicolas

Antonio, der ihn übrigens mit Auszeichnung nennt [195]), weiß nicht einmal ſeinen Geburtsort mit Sicherheit anzugeben. Ueber dieſen Punkt jedoch gibt eine alte Chronik beſtimmtere Auskunft [196]). Hiernach war Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza in der Mericaniſchen Provinz Tasco geboren und ſtammte aus einer Familie, deren früherer Wohnſitz der Ort Alarcon im Bisthum von Cuenca geweſen war. Ob dieſe nach Amerika übergeſiedelten Alarcons zu dem vornehmen Hauſe gleichen Namens gehörten, über deſſen Genealogie ein eignes Werk vom Marques von Trocifal vorhanden iſt, hat ſich bisher nicht ermitteln laſſen; des Dichters jedoch geſchieht in dem genannten Werk keine Erwähnung [197]).

Aus den Regiſtern der Inquiſition ſoll hervorgehen, daß unſer Alarcon im Jahre 1622 in Spanien wohnhaft war [198]). 1628 gab er den erſten Band ſeiner Comödien heraus [199]), auf deſſen Titel er ſich **Relator del real**

[195]) **Joannes Ruiz de Alarcon, Mexici ut credo apud orientales Indos natus, ex Hispania oriundus, comoediarum auctor, parentum memoria, inter eos qui classem hujus artis ducunt meo judicio annumerandus, et vix uni aut alteri puritate dictionis, urbanitateque et copia atque inventione comparandus (Bibl. hisp. nova T. I.)**

[196]) **Cronica de la provincia de San Diego de Méjico de religiosos descalzos de San Francisco, por Baltasar de Medina. Méjico, 1682, fol. 251.**

[197]) Ich verdanke dieſe Mittheilung dem Herrn H. Ternaux-Compans, der das ſeltne Buch beſitzt.

[198]) **S Ferdinand Denis, chroniques chevaleresques de l'Espagne et du Portugal. Paris, 1839. Vol. II. p. 237.**

[199]) Alarcons Theater gehört zu den größten bibliographiſchen Seltenheiten. Mir iſt von jedem der beiden Bände, aus denen es

consejo de Indias nennt. Der Poſten muß nicht unbedeutend geweſen ſein, und Alarcon ſcheint überhaupt zu den höchſten Kreiſen der Geſellſchaft gehört zu haben. Der familiäre Ton, in dem er ſein Buch dem Herzog von Medina de las Torres dedicirt, iſt ſehr verſchieden von den kriechenden Ausdrücken, in denen die Schriftſteller jener Zeit ihre Werke an große und hochgeſtellte Männer zu empfehlen pflegten. Auf dieſe Widmung folgt eine andere

beſteht, nur ein Exemplar zu Geſicht gekommen, eins vom erſten auf der königlichen Bibliothek zu Paris; vom zweiten im Beſitze des Herrn Ludwig Lemcke in Braunſchweig, welchem Letzteren ich für die Zuvorkommenheit, mit welcher er mir dieſen Band, ſo wie viele andere Schätze ſeiner ausgezeichneten ſpaniſchen Bibliothek auf längere Zeit überlaſſen hat, wahrhaft verpflichtet bin. Ich füge hier eine Angabe des Titels und Inhalts beider Theile bei:

Comedias de Don Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza. Madrid en casa de Juan Gonzalez. 1628. 4.

Los favores del mundo. La industria y la suerte. Las paredes oyen. El semejante a si mismo. La cueva de Salamanca. Mudarse por mejorarse. Todo es ventura. El desdichado en fingir.

Parte segunda de las Comedias del licenciado Don Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza. Barcelona, Sebastian de Cormellas, 1634. 4.

Los empeños de un engaño. El Dueño de las estrellas. La amistad castigada; La Manganilla de Melilla. Ganar amigos. La verdad sospechosa. El Antichristo. El Texedor de Segovia. Los pechos privilegiados. La prueva de las promesas. La crueldad por el honor. El examen de Maridos.

Außerdem ſind mir noch in einzelnen Drucken bekannt: **Quien mal anda mal acaba** und **No hay mal que por bien no venga.**

In Huerta's Catalog ſind unter Alarcons Namen ferner angeführt: **Dar con la misma flor. La culpa busca la pena y el agravio la venganza. La hechizera. Siempre ayuda la verdad. Quien priva aconseje bien.**

an das Publicum, die eine sehr stolze Spache führt. Sie lautet:

„An den Pöbel.

An dich wende ich mich, du wildes Thier; an die Gebildeten würde unnütz sein, denn sie reden besser von mir, als ich selbst zu thun vermöchte. Hier hast du meine Comödien! Behandle sie nach deiner gewohnten Weise, nicht nach ihrem Verdienst. Sie sehen dir mit Verachtung und furchtlos in's Gesicht. Sie haben die Gefahren deines Pfeifens überstanden, und brauchen jetzt auch deine Behausungen nicht zu scheuen. Wenn sie dir mißfallen, so soll es mich freuen, denn das wird ein Zeichen sein, daß sie gut sind. Solltest du sie aber für gut halten, so würde das beweisen, daß sie nichts taugen, aber das Geld, das sie dich gekostet haben, würde mich trösten."

Aber diese übermüthige Laune trug dem Dichter schlimme Früchte. Während viele mittelmäßige Theaterdichter berühmt wurden, ward ihm nur geringe Anerkennung; sein Name findet sich nur selten und beiläufig bei gleichzeitigen Schriftstellern erwähnt; Lope de Vega, im **Laurel de Apolo**, widmet ihm zwar einige lobende Redensarten, aber dies Lob verliert seine Bedeutung, wenn man sieht, wie gleiches und höheres in demselben Werk an ungleich geringere Dichter ertheilt wird. Nur Weniges von Alarcon findet sich in den Sammlungen, welche die beliebtesten Comödien jener Zeit enthalten; und, was ihn am meisten kränken mußte, einige seiner vorzüglichsten Werke wurden unter den Namen berühmterer Dichter gedruckt. Im Vorwort zum zweiten Bande seiner Schauspiele weist er auf diesen Mißbrauch hin, und das mit einer Mäßi-

gung und Bescheidenheit, die man nach dem Ton der oben angeführten Stelle nicht erwartet hätte. „Der Leser möge wissen — sagt er — daß die acht Comödien meines ersten Theils und die zwölf dieses zweiten alle von mir sind, obgleich einige von ihnen, wie **el Tejedor de Segovia, la verdad sospechosa, el Exámen de maridos** [200]) und noch mehrere andern Krähen zu Federn gedient haben, um sich damit zu schmücken, und unter den Namen anderer Verfasser gedruckt sind, was ohne Zweifel die Schuld der Buchdrucker ist, die sie nennen wie ihnen beliebt, nicht der Autoren, denen sie dieselben beilegen; und so habe ich diese Erklärung geben wollen, mehr zu ihrer Ehre, als zu meiner; denn es ist nicht recht, daß ihr Ruhm durch meine Unwissenheit geschmälert werde."

Keine Andeutung setzt uns in den Stand, Alarcons Todesjahr auch nur muthmaßlich bestimmen zu können.

Die Werke dieses Dichters erschließen selbst dem, der in der übrigen spanischen Dramatik schon heimisch ist, ein ganz neues Reich der Poesie. Alarcon war einer jener kühnen und unabhängigen Geister, die, jede Nachahmung verschmähend, neue Bahnen brechen; ein energischer Charakter, der den Stempel seiner Individualität Allem, was

[200]) Der **Tejedor de Segovia** ist in **Sueltas** bald dem Calderon, bald dem Rojas beigelegt; die **Verdad sospechosa** dem Lope de Vega im (unächten) 22sten Bande von dessen Comödien (**Zoragoza, 1630**). **El Exámen de maridos** ist in **Sueltas** bald mit Montalvans, bald mit Lop'es Namen bezeichnet; mit dem des Letzteren auch im 24sten Bande der **Comedias de Lope de Vega. Zaragoza, 1633.**

Diese Verfälschungen der Comödientitel sind übrigens der Unwissenheit oder Habsucht der Buchhändler zuzuschreiben, nicht den Dichtern, mit deren Namen sie unrichtig bezeichnet wurden.

er geſchaffen, unverkennbar aufgedrückt hat. Wenn den meiſten Theaterdichtern jener Zeit in der Regel der Stoff die Hauptſache iſt, dem ſie zu poetiſcher Ergötzung der Zuſchauer die mannigfaltigſten Wendungen und Geſtaltungen zu geben wiſſen, ſo behandelt Alarcon die Begebenheit nur als einen Ausdruck des Gedankens, den er darzuſtellen ſtrebt. Er geht ferner nicht, wie Lope, von ruhiger Ueberſchauung des Lebens, ſondern von leidenſchaftlich aufgeregter Empfindung aus; er will nicht bloß ergötzen, Theilnahme erregen, rühren, ſondern den ſtürmiſchen Hauch der Begeiſterung, der ihn erfüllt, auch Andern mittheilen. Alarcon ſcheint ein kühn und ſtolzgeſinnter Mann, voll Entrüſtung über alles Unedle, voll glühender Liebe für alles Gute geweſen zu ſein; der Adel einer großen Seele, der Heroismus des Gedankens, iſt allen ſeinen Dichtungen aufgeprägt; mit Vorliebe ſchildert er, was groß und erhaben im Menſchen iſt, männliche Seelenſtärke und unbeugſamen Muth der verfolgten Unſchuld, die hingebende Aufopferung der Liebe, die unerſchütterliche Treue der Freundſchaft, und, was der ächte Spanier jener Tage vor Allem hoch hielt, die ritterliche Lealtad, den Stolz auf fleckenloſe Ehre. Daneben wird denn freilich, nach den Begriffen damaliger Zeit, auch der brennende Durſt nach Rache verherrlicht, der kein Mittel ſcheut, die erlittene Schmach im Blute des Beleidigers zu tilgen.

Die lebhaft erfaßte Idee nun, die poetiſch verkörpert werden ſoll, weiß der Dichter, trotz des überall hervorbrechenden glühenden Ungeſtüms ſeiner Seele, mit ſicherer Kraft zum plaſtiſch vollendeten Kunſtwerk zu geſtalten. Hier iſt nichts Müſſiges, nichts, was nicht conſequent aus der

Grundidee hervorgegangen wäre; alles Einzelne ist organischer Theil des Ganzen; alles Besondere steht im engsten Zusammenhang mit dem Allgemeinen, und auch nicht Eine Scene läßt sich verrücken, ohne die Harmonie des Ganzen zu stören. Alarcons Dramen sind so gerundet, in sich abgeschlossen und in allen Theilen vollendet, das in dieser Hinsicht nur wenige andere ihnen gleichgestellt werden können. Besonders zu rühmen ist auch die Gründlichkeit, mit welcher er seinen Verwurf stets vollkommen erschöpft; um so mehr, da sie den meisten Dramatikern seiner Zeit fremd ist.

Der Vollkommenheit der inneren Gestaltung dieser Werke entspricht die Gediegenheit der äußeren Form; die Sprache unseres Dichters schmiegt sich immer in vollkommner Angemessenheit dem Gedanken an, erhebt sich mit der Kühnheit der Conception zum höchsten Schwunge des poetischen Ausdrucks, ohne doch je in Schwulst zu verfallen, und kann in den minder bewegten Scenen ein Muster von Klarheit und Natürlichkeit genannt werden.

Unter Alarcons Schauspielen findet sich zwar keines, das sich nicht durch Vorzüge auszeichnete; dennoch ragen die heroischen, deren Stoff sich an die nationale Geschichte oder Sage lehnt, über die andern empor. Wohl nirgends hat sich der eigenthümliche romantische Geist, der das spanische Leben jener Zeit durchglühte, mit gleicher Kraft und Fülle ausgesprochen. Was Herrliches und Großes seit Jahrhunderten in den Klängen der Romanze gelebt hatte und begeisternd in's Herz des Volkes gedrungen war; was Liebliches und Zartes der Ritter am Fenster seiner Dame zum Ton der Guitarre gesungen, hat sich hier in

anderer Form noch lebendiger entfaltet. Hier lebt und handelt vor uns jenes ernſte und gediegene Volk voll Heldenſinn und Glaubenstreue, das ſeit lange in Spanien heimiſch war; und daneben jenes andere, das, wie ein ſengendes Feuer aus den arabiſchen Wüſten hervorgebrochen, unter dem mildern Himmel bald der angeborenen Wildheit vergaß und in die Zaubergärten Andaluſiens ſeine Feenpaläſte baute; wir ſehen den Jahrhundert-langen Kampf um das Kreuz und den Halbmond, hören den Kriegsruf und das Waffenklirren und dazwiſchen Lautenton und Liebesklage, bis endlich der Glockenklang den Kriegslärm übertönt und das ſiegende Volk die Symbole ſeines Glaubens auf die Heiligthümer des Propheten pflanzt, aber alles Schöne, was bei'm beſiegten entſproſſen, in ſich aufnimmt und zu noch ſchönerer Blüthe gedeihen läßt.

Wohl eine der reichſten und lebenvollſten Dichtungen, die je auf der Bühne erſchienen ſind, iſt der **Tejedor de Segovia**. Die Grundlage dieſes Stücks ſcheint eine Stammſage der Häuſer Vargas und Pelaez zu ſein [201]), allein die beſondere Geſtaltung, die ihr Alarcon gegeben hat, iſt unſtreitig ſein Eigenthum und von der Art, daß ſie nur einem Dichter erſten Ranges ſo gelingen konnte. Die Genialität der Erfindung, das hinreißende Intereſſe der Situationen, die Sicherheit und Lebendigkeit der

201) Die edle Familie Vargas wird erwähnt im Don Quijote, Th. I. Cap. 8 und Cap. 49; man ſehe dazu die Anmerkungen von Diego Clemencin. Die verrätheriſchen Pelaez ſpielen ſchon in den Romanzen vom Cid eine üble Rolle; ſ. die Romanzen Nro. 36 und 37 der Ausgabe von Juan de Escobar. — Ueber die ſpecielle Sage, die Alarcon benutzt hat, habe ich nichts aufzufinden vermocht.

Charakteriſtik und die poetiſche Gluth, die alle Theile beſeelt, ſichern dieſem Drama einen Platz unter den größten Meiſterwerken der Dichtkunſt. Jene Scenen, wo der junge Fernando als Sieger aus dem Maurenkriege zurückkehrt und plötzlich, ſtatt des gehofften Lohns, ſeinen edlen, durch die ſchändlichen Pelaez verläumdeten, Vater enthauptet und ſich ſelbſt mit gleichem Looſe bedroht ſieht; ſich dann in eine Kirche verſchanzt und gegen die tobende Volksmenge vertheidigt; wie ihm zuletzt, da er ſchon dem Tode nah iſt, auf wunderbare Weiſe ein junges Mädchen als rettender Engel erſcheint und ihn zu befreien weiß; wie er dann, auf ihr eignes Bitten, ſeine Schweſter tödtet, um ſie vor den Nachſtellungen ſeines Feindes zu ſchützen; wie er endlich nach tauſendfachen Gefahren, die in immer ſteigendem Intereſſe auf einander folgen, an den Verräthern Rache nimmt und die Fleckenloſigkeit ſeiner Ehre darthut — das Alles wird Jedem unvergeßlich ſein, der es einmal geleſen hat. Aber vergeblich wäre der Verſuch, die Schönheiten dieſes großartigen, von Kraft und Fülle ſtrotzenden Gedichtes, das man dreiſt zu den ausgezeichnetſten Dramen irgend einer Zeit und Nation zählen darf, in einer Analyſe darzulegen. Man leſe daſſelbe (wenn nicht im Original, ſo doch in der freilich nur unzureichenden deutſchen Uebertragung) [202]) und bewundere den wuchernden Reichthum der Invention, den Glanz der Ausführung, die Fülle der Phantaſie und des Gefühls, die das Ganze mit wahrhaft erhabenem Gepräge ſchmückt, und endlich den künſtleriſchen

[202]) S. mein Spaniſches Theater. Frankfurt am Main, 1845. Band I.

Verſtand des Dichters, kraft deſſen, trotz der Ueberfülle der Handlung, alles Einzelne zu dem allgemeinen Zielpunkt hineilt und die Schönheit der Geſammtwirkung nur ſteigert.

Neben dem genannten möchte das Schauſpiel **Ganar amigos** Alarcons Meiſterſtück ſein, ein herrliches Lobgedicht auf die Freundſchaft, von der flammendſten Begeiſterung und den edelſten Empfindungen durchglüht.

Die Handlung dieſes Drama's iſt in der Kürze folgende: Die ſchöne Doña Flor wird von dem Marques Fabrique, einem Günſtling Pedro's des Rechtspflegers, geliebt und ſchenkt dieſem ihre ganze Neigung, weshalb es ihr unangenehm iſt, als D. Fernando, ein Cavalier, mit dem ſie früher in Verbindung geſtanden hat, wieder nach Sevilla zurückkehrt; flatterhaft, wie ſie iſt, vermag ſie jedoch auch dieſem ihre Gunſt nicht ganz zu entziehen, aber ſie läßt ihn auf's feierlichſte ſchwören, von ihrer Liebe niemals gegen irgend Jemand etwas verlauten zu laſſen. In einer Nacht, als D. Fernando mit ſeiner Schönen am Fenſter redet, entſpinnt ſich zwiſchen ihm und einem anderen Ritter ein Streit, der mit der Tödtung des letzteren endigt. Fernando entflieht vor der herbeieilenden Juſtiz und ſpricht den nächſten Cavalier, der ihm begegnet, um ſeinen Schutz an; es iſt ſein Nebenbuhler, der Marques Fabrique, der ihn indeſſen mit ritterlichem Sinne zu ſchützen verſpricht und ihm ſeinen Mantel leiht, damit er ſich dadurch unkenntlich machen könne. Die Häſcher nahen ſich und der Marques erfährt von ihnen, daß der Ermorderte ſein Bruder ſei; trotz dem erfüllt er ſein Ritterwort, verhehlt den Mörder und geleitet ihn bis vor die Stadt; zum Danke verlangt er nur, daß Fernando ihm ſeinen Namen nenne

und ihm enthülle, in welchem Verhältniß er zu Doña Flor ſtehe. Fernando verweigert dies, indem er ſich auf den abgelegten Schwur beruft; nun entſpinnt ſich ein Zweikampf zwiſchen Beiden; Fernando fällt und Fabrique ſetzt ihm das Schwert auf die Bruſt, indem er die Enthüllung des Geheimniſſes verlangt; aber der Beſiegte bleibt ſtandhaft und will eher ſterben, als das Gelübde brechen. Da ruft der Marques: „Steht auf, hohes Muſterbild von Muth und Ehre! Lebt, der Himmel wolle nicht, daß, wer ſo ſeltenen Adel beſitzt, um einer blinden Rache willen aufhöre, die Erde zu zieren; ich vergebe Euch nicht allein, ſondern werde ſtolz darauf ſein, wenn Ihr mich zum Freunde haben wollt!“ — D. Fernando: Ich reiche Euch zum Pfande ewiger und feſter Freundſchaft Hand und Wort. — Fabrique: „D. Fernando, geht mit Gott, und denkt, daß, wenn Ihr mir auch den Bruder geraubt habt, den ich mehr als mein Leben liebte, ich doch freudig den gewonnenen Freund für den verlorenen Bruder eintauſche!“—Dieſe Scene iſt von unübertrefflicher Schönheit. Der Marques bittet den König, den D. Fernando wegen der verübten That zu begnadigen, und verſpricht zugleich dem D. Diego, Bruder der Doña Flor, künftig das Verhältniß zu ſeiner Schweſter, deren Ruf ſchon durch jenes nächtliche Ereigniß vor ihrem Fenſter gelitten hat, gänzlich abzubrechen. Doña Flor fühlt ſich durch das plötzliche Zurückziehen des Marques tief gekränkt und trägt einer ihrer Freundinnen, Doña Anna, auf, ihn wo möglich in ihre Arme zurückzuführen. Die letztere hat hierüber ein Zwiegeſpräch mit Fabrique, das von D. Diego, welcher Anna liebt, belauſcht, aber mißverſtanden und ſo ausgelegt wird, als ob Anna den Mar-

ques an ſich zu feſſeln ſuche. Diego beſchließt nun, um ſich an der Treuloſen zu rächen, unter dem Namen des Marques verkleidet in ihr Haus einzudringen und ihr Gewalt anzuthun. Unterdeſſen hat Fabrique vom König den Auftrag erhalten, einen gewiſſen Pedro de Luna, der ſich einer ſtrafbaren Handlung ſchuldig gemacht hat, zu verhaften; aber da ihm dieſer befreundet iſt, ſo ſucht er ihn dadurch zu befreien, daß er ihm eine ſchleunig anzutretende Heerführerſtelle überträgt. Pedro, mit dem Motiv dieſer Ernennung unbekannt, glaubt, Fabrique wolle ihn aus der Nähe des Königs verdrängen, und ſinnt deshalb auf Rache; er klagt ihn an, ſeinen Bruder ſelbſt aus Eiferſucht umgebracht zu haben. Zugleich erſcheint Doña Anna in Trauerkleidern vor dem König und fleht um Gerechtigkeit wider den Räuber ihrer Ehre. Der Marques wird nun in einen Kerker geworfen und zum Tode verurtheilt; kaum aber hat Fernando, der ſich bisher verborgen gehalten, dies vernommen, ſo gibt er ſich für den Mörder an; auch Diego eilt herbei, ſich als den Urheber der an Anna verübten Schmach zu bekennen; Pedro aber, inzwiſchen über die Urſache der Handlungsweiſe des Marques aufgeklärt, verlangt gleichfalls, an der Stelle des unſchuldig Verurtheilten im Gefängniß zurückzubleiben. Nun entſteht ein Streit des Edelmuths zwiſchen den vier Rittern; Jeder will den Andern retten und ſelbſt die Strafe erleiden. Der König, der dieſe Scene belauſcht, wird von dem Heldenſinne der Vier ſo bewegt, daß er ſie Alle begnadigt und die Zierden ſeines Reiches nennt. Anna reicht dem Diego, Flor dem Marques ihre Hand. — Die Wirkung dieſes Stückes bei der Darſtellung mußte die ergreifendſte

ſein; es mußte nicht bloß rühren und erſchüttern, ſondern zu den großherzigſten Entſchlüſſen anſpornen. Man darf Alarcon dreiſt für denjenigen unter den ſpaniſchen Dramatikern erklären, deſſen Pathos am reinſten und kräftigſten iſt; was er ſagt, quillt unmittelbar aus dem Born der tiefſten Empfindung und bringt eben ſo unmittelbar zum Herzen; ſeine Beredtſamkeit reißt unaufhaltſam mit ſich fort, weil ſie die reine Sprache der Seele iſt.

La crueldad por el honor (auf ein im eilften Buche des Mariana erzähltes Factum gegründet) ſteht an Großartigkeit der Conception und Energie der Ausführung den bisher erwähnten Schauſpielen kaum nach. Die Handlung beruht auf einer ſeltſamen Begebenheit aus der älteren Geſchichte des Königreichs Aragon und iſt, kurz gefaßt, folgende: Nuño Aulaga, ein Aragoneſiſcher Grande, glaubt ſich von Bermudo, einem der oberſten Beamten des Reiches, ſchwer beleidigt, und hat mehrmals an demſelben Rache zu nehmen verſucht, aber alle ſeine Verſuche ſind durch die hohe Stellung des Beleidigers vereitelt worden und die weitere Ausſicht zur Ausführung ſeiner Rachepläne wird ihm zunächſt dadurch genommen, daß er den König Alonſo auf einem Zuge in's gelobte Land begleiten muß. Der König wird auf dieſer Kreuzfahrt von den Ungläubigen erſchlagen und Nuño geräth in Gefangenſchaft. Alle dieſe Begebenheiten ſind dem Anfange des Stückes vorausgegangen. Nuño kehrt nach fünfundzwanzigjähriger Abweſenheit in ſein Vaterland zurück, wo inzwiſchen die Königin Petronila mit Bermudo, als ihrem erſten Miniſter, die Regierung geführt hat. Ueber das Schickſal des Königs ſind nur unbeſtimmte Gerüchte nach Aragon gekommen

und Nuño wird wegen ſeiner auffallenden Aehnlichkeit mit dem verſtorbenen Alonſo von Vielen für dieſen gehalten. Dieſer Umſtand gibt ihm denn den Plan ein, ſich wirklich für den König auszugeben; er zweifelt nicht, daß ſämmtliche Vaſallen ihn für ihren rechtmäßigen Gebieter halten werden und glaubt, auf ſolche Art am ſicherſten die längſt erſehnte Rache an Bermudo ausführen zu können. Wirklich fallen faſt ſämmtliche Großen an ihn ab und binnen Kurzem ſieht er ſich von einem mächtigen Heere umgeben, mit welchem er ſich der Königin, die ihn für einen Betrüger erklärt, entgegenſtellt. Die Letztere zählt nur noch wenige Anhänger, von dieſen aber iſt Sancho Aulaga, der Sohn Nuño's, der natürlich ſeinen Vater nicht kennt, der Anführer. Die entſcheidende Schlacht ſoll geliefert werden und Vater und Sohn ſtehen ſich zum Kampfe gegenüber. Nuño läßt Sancho zu einem Zwiegeſpräch entbieten und entdeckt ſich ihm, indem er ihn beſtürmt, die Vertheidigung der Königin aufzugeben; aber dieſer bleibt ſeiner Pflicht getreu und will eben das Signal zum Angriff geben, als auch ſein Heer ſich für Nuño erklärt und ihn ſo der Nothwendigkeit enthebt, die Waffen gegen ſeinen Vater zu führen. Petronila ſieht ſich nun gänzlich verlaſſen und Nuño, von Allen für den König gehalten, beſteigt den Thron. So iſt denn der lang erſehnte Augenblick zur Rache an Bermudo erſchienen; Nuño hat denſelben zu einer Unterredung unter vier Augen beſtellt, enthüllt ihm, wer er ſei und was der Zielpunkt ſeines ganzen Anſchlags geweſen, und will eben den tödtlichen Streich gegen ihn führen, als mehrere Ritter, welche ihn im Verborgenen belauſcht haben, hervortreten und ihn von der Ausführung der beabſichtigten

That zurückhalten. Entlarvt und von allen ſeinen Anhängern verlaſſen, wird der vorgebliche König nun zu ſchimpflichem Tode verurtheilt; aber wie die Herſtellung ſeiner Ehre das Motiv ſeiner ganzen Handlungsweiſe geweſen iſt, ſo ſinnt er auch noch jetzt darauf, ſich durch einen heroiſchen Entſchluß der Schmach, welche ſeinen Namen zu beflecken droht, zu entziehen; er erbittet ſich als letzte Gnade, den Sohn noch einmal ſehen zu dürfen, und verlangt dann von dieſem, daß er ihn umbringe; ein Tod von tapferer Hand verwandle die Schande der Hinrichtung in Ruhm; nach vollbrachter That aber ſolle Sancho erſtlich an Bermudo Rache nehmen und dann im feierlichen Kampfe gegen Jedermann erhärten, daß jener Betrüger, der ſich zuerſt für den König und dann für Nuño Aulaga ausgegeben habe, nicht ſein Vater geweſen ſei; dieſer ſei längſt in Paläſtina geſtorben. Sancho führt nach vergeblichen Einwendungen und langem Kampfe den Befehl aus, ſtreckt den Vater todt zu Boden und erbittet ſich hierauf von der Königin die Erlaubniß zu einem feierlichen Zweikampfe mit Bermudo und dann mit Jedem, der ſeine Ausſage beſtreiten ſollte; zuletzt aber offenbart es ſich, daß er in Wahrheit nicht Nuño's, ſondern Bermudo's Sohn iſt, daß auch jene vermeintliche Beleidigung nicht Statt gehabt hat, und ſo gewinnt das Drama nach den mächtigen Erſchütterungen einen befriedigenden und verſöhnenden Schluß.

Nunca mucho costò poco (auch unter dem Titel **los pechos privilegiados** bekannt), nach der Verſicherung des Dichters auf eine wahre Begebenheit gegründet, enthält ſehr intereſſante Scenen, entbehrt jedoch der ergreifenden Seelenſchilderungen, in denen Alarcon ſonſt Meiſter iſt.

In **Don Domingo de Don Blas** wird sehr schön geschildert, wie ein in Selbstsucht versunkener Geist sich plötzlich zu edler Thatkraft emporrafft. Reizende Situationsgemälde, wie sie nur eine sehr poetische Einbildungskraft zu schaffen vermochte, enthält **La manganilla de Melilla**; in dem Plan dieses Stückes aber vermißt man die Besonnenheit, welche die übrigen Werke dieses Dichters auszeichnet. — In **La prueba de las promesas** ist die bekannte Zaubergeschichte vom Diaconus von Badajoz sehr geschickt zum Drama verarbeitet.

Ein unheimlicher, düster phantastischer Geist weht in den Schauspielen **el Antechristo** und **Quien mal anda mal acaba.** Jenes ist eine seltsame Dramatisirung der Vision in der Apocalypse; dieses eine der Faustsage ähnliche Geschichte, die sich angeblich kurz vor Abfassung des Stückes in Spanien zugetragen haben soll. Ein Jüngling, Roman Ramirez, wird durch die hoffnungslose Leidenschaft zu einer Schönen, welche mit einem Andern verlobt ist, dahin gebracht, daß er seine Seele dem Teufel verschreibt, um mit dessen Hülfe an das Ziel seiner Wünsche zu gelangen. Wirklich bringt er es durch Beistand des höllischen Geistes dahin, daß die frühere Verlobung rückgängig wird und die Geliebte ihm eben am Altar die Hand reichen will, als zwei Familiaren der Inquisition eintreten und ihn wegen Bündnisses mit den teuflischen Mächten dem heiligen Gericht überliefern.

In **El dueño de las Estrellas** und **La Amistad castigada** hat Alarcon eigene Erfindungen auf den Boden des griechischen Alterthums verlegt. Der Grund, weshalb dieser Schauplatz gewählt wurde, läßt sich nicht leicht

entdecken; denn in beiden Stücken beruht die Handlung ganz auf dem Conflikt der Ehre und Unterthanenpflicht nach spanischen Begriffen.

Die eigentlichen Lustspiele Alarcon's zeichnen sich vor den meisten der spanischen Bühne durch die äußerst lebendige und individuelle Charakteristik aus. Vorzüglich berühmt ist darunter **La verdad sospechosa** als das Vorbild von Corneille's **Menteur** (der übrigens nur einen schwachen Schatten des Originals gibt). Ein junger Mann von seltenen Eigenschaften, die aber durch den Hang zum Lügen entstellt sind, erblickt, nachdem er eben in Madrid angelangt ist, zwei schöne Damen, deren eine ihm besonders gefällt. Er redet die letztere an und gibt sich bei ihr, theils seinem natürlichen Hange folgend, theils um sich in ihren Augen mehr Verdienst zu geben, für einen Amerikaner aus, der sich schon seit einem Jahre in Madrid befinde und seit eben so lange in sie verliebt sei, ohne Gelegenheit gehabt zu haben, sich ihr zu erklären. Bald darauf begegnet er einem Freunde, der dieselbe Schöne liebt und eifersüchtig ist, weil er gehört hat, ein anderer Liebhaber habe seiner Dame am vergangenen Abend ein Fest am Manzanares gegeben; der Lügner, mit der Herzensneigung seines Freundes unbekannt, sagt, um sich dadurch in Ansehn zu setzen, er selbst sei jener Festgeber gewesen. Hierauf redet er mit seinem Vater, der ihm eine Heirath mit einer Dame von so ausgezeichneter Schönheit und Liebenswürdigkeit vorschlägt, daß kein irdisches Wesen ihr gleichkomme. Es ist dies dieselbe, in die sich der junge Mann verliebt hat; aber da dieser deren wahren Namen nicht kennt, so gibt er, um den Vorschlag abweisen zu können, vor, in Sala-

manca verheirathet zu ſein, und nöthigt ſeinen Vater, den Heirathscontract zu zernichten. Aus dieſen drei Verwicklungen und anderen, die aus dem Gegenſtande entſpringen und mit der größten Geſchicklichkeit combinirt ſind, ſetzt Alarcon das Gewebe ſeiner Fabel zuſammen, deren Reſultat iſt, daß der Lügner einen Zweikampf mit ſeinem Freunde beſtehen muß, in den Augen Aller beſchimpft wird, die Hand der Geliebten verliert, und ſich mit einer Dame, die er nicht liebt, vermählen muß. Es iſt vermuthlich die ſo ſtark hervortretende moraliſche Tendenz, was dieſer Comödie bei einigen Kunſtrichtern ſo zur Empfehlung gereicht hat, daß ſie dieſelbe für das beſte aller ſpaniſchen Luſtſpiele erklärt haben. Wir ſind mit dieſer Meinung nicht einverſtanden. Lope, Tirſo, Moreto, Rojas und Alarcon ſelbſt haben Luſtſpiele von viel genialerer Erfindung, von ungleich größerer Feinheit und Anmuth des Scherzes geſchrieben. Immerhin bleibt jedoch dieſer **Verdad sospechosa** ein ſeltenes Verdienſt, und ſie darf für eins der wenigen Stücke gehalten werden, in denen ſich eine direkte moraliſche Tendenz geltend macht, ohne der Poeſie Eintrag zu thun. Ihre Vorzüge treten erſt recht in ein helles Licht, wenn man ſie mit der trocknen und farbloſen Nachbildung des Corneille vergleicht, in welcher faſt alle geiſtreichen Züge und anmuthigen Wendungen des Originals zerſtört ſind und eine in jedem Striche lebenvolle Skizze zu einem langweiligen moraliſchen Exempelſtück entſtellt iſt [203]).

[203]) Corneille ſagt von ſeinem **Menteur**: Dieſes Stück iſt zum Theil Nachahmung, zum Theil Ueberſetzung eines ſpaniſchen. Das Süjet deſſelben ſcheint mir ſo ſinnreich und ſo trefflich behandelt, daß ich oft geſagt habe, ich würde gern zwei der beſten von den meinigen

Ein nach unſerer Meinung das vorige übertreffendes und in jeder Hinſicht vortreffliches Luſtſpiel iſt **El Examen de maridos.** Die Idee, wie eine junge Dame, in Folge der teſtamentariſchen Verfügung ihres Vaters, ein förmliches Examen über die Qualitäten und die Aufrichtigkeit der Geſinnungen ihrer Bewerber anſtellt, aus welchem denn zuletzt der würdigſte als Sieger hervorgeht, iſt originell und gibt zu den intereſſanteſten Situationen Anlaß; die Combination des Plans zeugt von der größten Gewandtheit und Ueberlegung, und die Charakteriſtik zeichnet ſich durch Schärfe, Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit aus.

Mehr in das Fach der eigentlichen Intriguenſpiele fallen **El semejante a si mismo, Quien engaña mas á quien** und **Los empeños de un engaño.** Auch dieſe, ſo wie alle übrigen Dramen unſeres eminenten Dichters gehören durch geiſtvolle und eigenthümliche Erfindung, geſchickte Führung der Handlung und Eleganz der Darſtellung zu den allervorzüglichſten der ſpaniſchen Bühne, und es iſt ſehr zu bedauern, daß davon keine anderen, als jene alten und ſeltenen Ausgaben exiſtiren, welche kennen zu lernen nur Wenigen vergönnt iſt.

---

dafür hingeben, wenn dieſe Erfindung mein wäre. Die ſpaniſche Comödie wird dem berühmten Lope de Vega zugeſchrieben; vor Kurzem aber iſt mir ein Band von Don Juan Ruiz de Alárcon zugekommen, in welchem dieſer behauptet, daß er ſie verfaßt habe, und ſich über die Buchhändler beklagt, welche ſie unter fremdem Namen gedruckt hätten. Wer jedoch auch ihr Verfaſſer ſein möge: es iſt gewiß, daß ſie viel Verdienſt hat und ich kenne nichts in jener Sprache, was mir beſſer gefallen hätte."

Felipe Godinez.

Mittheilungen über das Leben dieſes Dichters ſcheinen gar nicht auf uns gekommen zu ſein und unſer einziger Anhaltspunkt, um die Zeit zu beſtimmen, in welcher er für die Bühne gewirkt hat, iſt die Erwähnung, welche ſeiner in der Reiſe zum Parnaß geſchieht [204]).

Seine Comödien zeichnen ſich nicht eben durch große und hervorragende Originalzüge aus, aber ſie ſind größtentheils von intereſſanter Erfindung und geiſtvoller Ausführung. In **Aun de noche alumbra el Sol** iſt ein auf der ſpaniſchen Bühne ſehr häufig wiederholtes Thema, wie ein Fürſt und ein Privatmann durch die Bewerbung um dieſelbe Dame mit einander in Conflikt kommen, behandelt, und es iſt kein geringes Lob für den Dichter, daß er dieſem Vorwurf nach ſo vielen früheren Bearbeitungen noch neue Seiten abzugewinnen gewußt hat. Die Scene iſt am königlichen Hofe von Navarra. Don Juan de Zuñiga ſteht in einem Liebesverhältniß mit Doña Sol, einer Verwandten des königlichen Hauſes, welche auch von dem Kronprinzen D. Carlos geliebt wird. Eines Abends trifft er vor der Thür der Geliebten mit dem Nebenbuhler zuſammen; es entſteht Streit und der Prinz befiehlt ihm

[204]) **Este, que tiene como mes de Mayo**
Florido ingenio y que comienza ahora
A hacer de sus comedias nuevo ensayo
***Godinez* es.**

Cervantes, Viage al Parnaso.

kraft ſeiner fürſtlichen Autorität, dieſer Liebe zu entſagen. D. Juan ergreift nun, um ſich den Beſitz völlig zu ſichern, das Mittel, ſich heimlich mit Sol zu vermählen. Der Prinz, welcher deſſen fortgeſetzten Umgang mit der Geliebten, wenn auch nicht die geſchehene Vermählung, erfährt, gibt voll Wuth über die Mißachtung ſeines Befehls dem D. Jayme, einem Freunde Juan's, den Auftrag, den Letzteren zu ermorden. Jayme fingirt, dem Befehle Folge leiſten zu wollen, benachrichtigt aber den Freund von der Gefahr, in der er ſchwebt, und drängt ihn, ſich durch die Flucht zu retten, wobei er verſpricht, während ſeiner Abweſenheit Doña Sol in ſeinen Schutz zu nehmen. D. Juan fügt ſich den vereinten Bitten des Freundes und der Gattin, deren zärtliche Liebe zu ihm in ſehr anſprechender Weiſe geſchildert wird, und begibt ſich auf ein benachbartes Dorf, wo er ſich verborgen hält. Unterdeſſen verfällt eine in Juan verliebte und für ihn beſorgte Dame, Doña Coſtanza, auf den Gedanken, den Groll des Prinzen dadurch zu beſänftigen, daß ſie ihm unter dem Namen Sol's zärtliche Briefe ſchreibt und ihm unter eben dieſem Namen nächtliche Zuſammenkünfte verſtattet. Durch ein Mißverſtändniß gelangt der Prinz in einer Nacht in das Zimmer der wahren Doña Sol, von welcher er mit tugendhafter Entrüſtung zurückgewieſen wird; dieſes Geſpräch wird von D. Juan belauſcht, der eben zurückgekehrt iſt, um ſeiner Gattin einen heimlichen Beſuch abzuſtatten, und, da er den Zuſammenhang nicht kennt, die letztere, welche den Schein allerdings gegen ſich hat, für untreu hält. Er tritt, durch heftige Eiferſucht getrieben, hervor, überhäuft Sol mit Schmähungen und wird dann auf Befehl des Prinzen verhaftet. Der

König hat inzwiſchen die Hand ſeines Sohnes an die Thronerbin von Aragon verſagt und iſt ſehr unzufrieden über die Leidenſchaft, welche ihn anderweitig feſthält; er befreit den D. Juan aus dem Kerker und befiehlt ihm, Doña Sol zu tödten. Dieſer, aus Eiferſucht und wegen ſeiner vermeintlich gekränkten Ehre ohnehin auf Rache ſinnend, ſchickt ſich an, das königliche Geheiß auszuführen, dringt zu nächtlicher Zeit bei Doña Sol ein, hört nicht auf ihre Unſchuldsbetheurungen und will eben ihre Bruſt durchbohren, als er in der Nähe ein Liebesgeflüſter vernimmt und die Stimme des Prinzen erkennt, der eine andere Dame als Doña Sol anredet. Enttäuſcht und nun von der Treue ſeiner Gattin überzeugt, ſinkt er in deren Arme; in dieſem Moment tritt der König mit fackeltragenden Trabanten auf und findet ſtatt der erwarteten Leiche das ſich zärtlich umſchlingende Ehepaar, den Prinzen aber in den Armen der Coſtanza. D. Juan erklärt, wie er ſich heimlich mit Doña Sol vermählt habe, und der Prinz erkennt, nachdem die Täuſchung, welche ihn ſo lange befangen hat, gefallen iſt, wie phantaſtiſch und thöricht ſeine ganze Liebe geweſen, weshalb er ſich bereit erklärt, der Infantin von Aragon ſeine Hand zu reichen. — Die genannte iſt unter den uns bekannten Comödien des Godinez die vorzüglichſte. Das heroiſche Luſtſpiel **Cautelas son amistades** leidet an überſpitzfindiger Anlage der Handlung; Verkleidung, Verwechſelungen und gegenſeitige Ueberliſtungen ſind darin ſo gehäuft, daß die Verfolgung aller dieſer ſich kreuzenden Fäden der Intrigue eine wahre Mühſeligkeit wird. — Das geiſtliche Schauſpiel **La Virgen de Guadalupe** hat zwar einige ſchöne Züge voll wahrer Poeſie, aber dieſe liegen

unter einer Masse von Ungereimtheiten und Geschmacklosigkeiten vergraben. Ueberhaupt ist dieser Autor nicht so bedeutend, daß es nöthig wäre, seiner übrigen Stücke, wie **Los trabajos de Job, Zelos son bien y ventura, Acertar de tres la una, Adquirir para reynar, Amar y Mardoqueo**, und seiner Autos, wie **El segundo Isaac**, noch näher zu erwähnen.

Luis de Belmonte [205]).

Auch über diesen Dramatiker fehlt es ganz an biographischen Nachrichten, und man weiß nur, daß er zur Zeit des Lope de Vega geblüht hat. Seine Schauspiele sind nicht viel mehr als Mittelgut und haben wenig eigenthümliches Verdienst. In **El Principe Villano** haben wir eine romanhafte Handlung von ziemlich gewöhnlichem Schlage, wenigstens von der Art, wie sie auf dem spanischen Theater schon so oft vorgekommen war, daß es keiner besonderen Erfindungskraft bedurfte, um sie mit einigen Modificationen neu ausstaffirt auf die Bretter zu bringen. Ein Prinz von Dänemark, der sich unter fremdem Namen an den Hof des Königs von Polen begibt, um sich dessen Tochter geneigt zu machen; die Liebe eben dieser Prinzessin

[205]) **Ludovicus de Belmonte, comoediarum poeta, vel eo tempore audiebatur in theatris, quo sub Lupo de Vega et aliis hispana Comoedia omnes alias omnium gentium omnisque aetatis provocabat: idem cum eo qui inscripsit:**

Hazañas de D. Garcia Hurtado de Mendoza, 1622. 4.

Nicolas Antonio, Bibl. nova.

zu einem jungen Landmann, welcher ſich, in Rittertracht verkleidet, in den Palaſt einſchleicht und auf einem Turnier einen Prinzen umbringt, weshalb er vom König verfolgt, von der Prinzeſſin aber in ihrem Cabinet verborgen gehalten wird; nächtliche Begegnungen und Streitigkeiten, endlich die Entdeckung, daß der vermeintliche Landmann gleichfalls ein Prinz ſei, — das ſind Ingredienzien, welche ſchon ſo unzählige Male benutzt worden waren, daß die Phantaſie ſich ihretwegen nicht erſt ſehr in Unkoſten zu ſetzen brauchte. — **La renegada de Valladolid** iſt ein wunderliches Amalgam von profanen Liebesintriguen und religiöſen Tendenzen. Iſabel, eine junge Dame aus Valladolid, hat das Gelübde abgelegt, Nonne zu werden, und ſoll nächſtens in das Kloſter treten, als die plötzlich aufglimmende Liebe zu einem jungen, unter den Fahnen Karl's V. dienenden Ritter ſie dergeſtalt bethört, daß ſie ihren Gelübden untreu wird und mit dem Geliebten entflieht. Beide gerathen nach mancherlei Abenteuern nach Afrika und in mauriſche Gefangenſchaft. Aber Iſabellens Liebe zu ihrem Begleiter hat ſich allmälig in Haß umgewandelt; ſie verläßt ihn und wirft ſich dem Morenkönig, der um ihre Gunſt buhlt, in die Arme, worauf ſie Favoritſultanin wird und den chriſtlichen Glauben abſchwört. Nun führt das Schickſal auch Iſabellens Bruder in die Afrikaniſche Gefangenſchaft; dieſer iſt eben ſo ſehr ein Muſter von Tugend und Frömmigkeit, wie die Schweſter ein Ausbund des Gegentheils; er erträgt alle Leiden der Sclaverei mit unermüdlicher Geduld und hängt ſo ſtandhaft an ſeinem Glauben, daß er dafür den Märtyrertod zu leiden bereit iſt. Gerade die Schweſter häuft das meiſte Elend auf ihn; aber zuletzt gelingt es ihm, die

Abtrünnige zu bekehren, die nun reuig wieder in den Schooß der Kirche zurückkehrt und ihre hohe Stellung benutzt, um alle Christensclaven aus der Gefangenschaft zu befreien.

Unter Belmonte's Namen ist in einigen alten Ausgaben auch das berühmte Schauspiel **El diablo predicador** gedruckt, das in anderen Drucken dem Antonio Coello zugeschrieben, in noch anderen bloß als **de un ingenio de esta corte** bezeichnet wird. Dem Style nach zeigt es allerdings Uebereinstimmung mit den übrigen Werken unseres Belmonte, und wenn es wirklich von ihm herrührt, so ist es entschieden das beste von seinen Stücken. Der Teufel Lucifer hat es durch seine Ränke dahin gebracht, die Einwohner von Lucca auf's äußerste gegen die Franciskanermönche zu erbittern; Niemand gibt ihnen mehr Almosen, sie befinden sich in der äußersten Noth, sind dem Hungertode nahe und erhalten zuletzt von dem Magistrat den Befehl, ihr Kloster zu verlassen und sich in die weite Welt zu zerstreuen. Als der Teufel eben über seinen Sieg triumphirt, steigt das Christuskind vom Himmel herab und verurtheilt ihn, um ihn für seine Frechheit zu züchtigen, selbst Franciskanermönch zu werden und so lange öffentlich zu predigen und Almosen zu sammeln, bis durch die neu erweckte Frömmigkeit und die eingegangenen Spenden ein zweites größeres Kloster für denselben Orden erbaut worden sei. Lucifer ist voll Verzweiflung, daß er auf diese Art sich selbst bekämpfen muß, kann sich jedoch der Nothwendigkeit nicht entziehen, legt die Franciskanerkutte an und erscheint plötzlich inmitten der Mönche, welche schon im Begriff sind, ihr Kloster zu verlassen.

Lucifer. **Deo gratias**, meine Brüder! (für ſich) Welche Qual!

Der Pater Guardian. Gott ſteh' uns bei! Wer ſeid Ihr, ehrwürdiger Vater, und wie ſeid Ihr hereingekommen?

Bruder Nicolas. Die Thür war feſt verſchloſſen; er muß durch die Lüfte hereingeflogen ſein!

Lucifer. Die göttliche Macht weiß ſich alle Thüren zu öffnen; ſie hat mich aus einem fernen Lande, deſſen Daſein ſelbſt die Sonne nicht kennt, hierher geführt.

Pater Guardian. Euer Name?

Lucifer. Ich heiße Bruder Wider-Willen; ehemals nannte man mich Cherubim.

Bruder Antolin (der Gracioſo). Er iſt gewiß ein Baske.

Pater Guardian. Erzählt, was Euch zu uns herführt. Eure Worte, Euer wunderbarer Eintritt in das Kloſter trotz der verſchloſſenen Thüren, erfüllen uns mit Angſt und Unruhe, und ich fürchte eine Liſt des böſen Feindes.

Lucifer. Beruhigt Euch! Ich komme auf Befehl Gottes, um Euch Euren Mangel an Glauben vorzuhalten Wie? können denn die Krieger, welche unter den Fahnen des großen Feldherrn Chriſti dienen, den ihnen anbefohlenen Platz ſo feige verlaſſen? Kaum ſeit zwei Tagen hält Euch der Feind belagert, und ſchon iſt eure Hoffnung, euer Muth geſchwunden! Wißt Ihr doch, daß Gott unſerem Vater verheißen hat, das Brod werde ſeinen Kindern nie fehlen; und Ihr könnt an der Erfüllung des göttlichen Verſprechens zweifeln? (für ſich) Iſt es möglich? Bin

ich es wirklich selbst, der so spricht? Ich bebe vor Wuth. (laut) Glaubt mir, wenn auch wirklich alle Menschen Euch Mitleid versagten, so würden die Engel Euch die verheißene Nahrung bringen, ja der Teufel selbst würde Euch zu Hülfe kommen.

Bruder Antolin. Er redet mit solcher Inbrunst, daß die Flamme ihm aus den Augen schlägt.

Pater Guardian. Ich erkenne wohl, daß Ihr ein Bote Gottes seid.

Lucifer beginnt nun das ihm auferlegte Geschäft, und bald gewinnt die Sache der Franciskaner wieder ein besseres Ansehen. Von allen Seiten strömen Almosen für sie herbei und binnen Kurzem erhebt sich aus dem Ertrag der frommen Spenden ein neues größeres Kloster. Der vorgebliche Mönch entwickelt eine übermenschliche Thätigkeit, predigt auf den Straßen und, wie es scheint, an verschiedenen Orten zur nämlichen Zeit, hilft bei'm Bau des Klosters, zeigt aber in seinem ganzen Wesen so viel Sonderbares, daß die frommen Brüder nicht wissen, was sie von ihm denken sollen; nur der Pater Guardian, durch eine göttliche Offenbarung davon in Kenntniß gesetzt, weiß, wer er ist.

Bruder Pedro. Seine wunderbaren Thaten zeigen, daß er mehr als ein Mensch ist.

Pater Guardian. Lesen wir nicht von vielen Heiligen gleich große Wunder? Und doch waren sie nur Menschen.

Bruder Pedro. Das ist wahr; aber wüßten wir nur, in welchem Lande oder in welcher Provinz dieser Heilige in den Franciskaner-Orden aufgenommen worden ist; denn das hat Niemand von ihm herausbringen können.

Bruder Nicolas. Ich glaube, es ist Elias.

Bruder Pedro. Und ich halte ihn für einen Engel; denn ein menschlicher Körper vermöchte nicht, wie er es thut, vom Morgen bis zum Abend die ganze Stadt zu durchlaufen, bald hier, bald dort zu sein, am Kloster zu arbeiten und doch auch wieder zu Hause alle nöthigen Geschäfte zu verrichten.

Pater Guardian. Ich kann Euch nur versichern, Bruder Pedro, daß Gott ihn gesandt hat; weiter grübelt nicht darüber nach!

Bruder Antolin (auftretend). Nein, es gibt keinen Winkel, der vor diesem Herenmeister sicher wäre! Nun hat er mir auch die beiden Kaninchen aus dem Loche hervorgeholt, wo ich sie versteckt hatte!

Pater Guardian. Nun, wo bleibt denn Bruder Wider-Willen?

Bruder Antolin. Ich weiß nicht, denn er ist bloß dann sichtbar, wenn er will. Er ist den ganzen Tag bei'm Bau des Klosters beschäftigt, aber trotz dem geht er noch in mehr als tausend Häusern aus und ein. Er scheint mit dem Winde zu fliegen und arbeitet für hundert Menschen. Neulich konnten zwanzig starke Männer einen Balken nicht aufheben; da kam er, ergriff ihn mit der einen Hand und schleuderte ihn so gewaltig in die Höhe, daß die Arbeiter zerschmettert worden wären, wenn sie sich nicht schnell niedergekauert hätten.

Pater Guardian. Da sieht man, daß ihm übernatürliche Kräfte zu Gebote stehen.

Bruder Antolin. Bisweilen sieht er aus, wie ein

Engel, bisweilen aber glotzt er mit den Augen gen Himmel und brüllt wie ein Stier.

Schon dies kann einen allgemeinen Begriff von der Handlung des Stückes geben; aber es ist unmöglich, den Reichthum ergötzlicher Scenen, welchen der Dichter aus der originellen Grundidee zu schöpfen gewußt hat, in einem Auszuge darzulegen. Die Schilderung, wie der Teufel christliche Liebe predigt und Wunder thut, aber das fatale Geschäft so schnell wie möglich zu beendigen sucht; wie er in dunklen und unverständlichen Reden seinen Widerwillen gegen die ihm auferlegte Mission auszudrücken sucht, aber doch wider sein eigenes Interesse einen ungeheuren Erfolg hat; wie er sich in seinem Schmerz nur dadurch etwas zu erheitern vermag, daß er die übrigen Mönche foppt und sie durch plötzliche Erscheinungen in denselben Augenblicken, wo sie ihn weit entfernt glauben, quält; und wie er endlich, nach Vollbringung seiner Sendung, wieder in die Hölle hinein erlöst wird, — dies Alles ist voll des unvergleichlichsten Humors. — An diesen **Diablo predicador** knüpft sich noch der merkwürdige Umstand, daß er, während er im 17. Jahrhundert oft unter allgemeinem Applaus und ohne Aergerniß für die fromme Zuhörerschaft gespielt worden war, gegen Ende des folgenden und neuerdings unter Ferdinand **VII.** als „beleidigend für die Religion" verboten wurde. So gänzlich hatten sich die Zeiten geändert!

Luis de Belmonte, der den Lope de Vega um ein Bedeutendes überlebt zu haben scheint, schrieb auch verschiedene Comödien in Gemeinschaft mit einigen jüngeren Dichtern, z. B. **El mejor amigo el muerto** mit Francisco

de Rojas und Calderon. Dieſes Stück, in welchem man die verſchiedenen Hände der drei Dichter, namentlich im dritten Akt die des Calderon, ſehr deutlich unterſcheidet, iſt zwar etwas flüchtig gearbeitet und allzu ſehr auf Theater-Effekt berechnet, enthält aber Situationen von ungemeiner Wirkung. D. Juan de Caſtro, der Thronerbe von Gallicien, wird, nachdem er Schiffbruch gelitten, allein und von ſeinen Begleitern verlaſſen an die engliſche Küſte getrieben, wo er bald nach der Landung auf einen ſterbenden Ritter, Liboro, trifft, der ihn anfleht, ihm ſeinen letzten Wunſch, ohne deſſen Erfüllung er nicht ruhig ſterben könne, zu gewähren. D. Juan erfüllt die nicht eben leicht zu gewährende Bitte mit aufopfernder Großmuth und tröſtet den Sterbenden, der nun beruhigt verſcheidet, indem er vor Gottes Thron von dem Edelmuth ſeines Wohlthäters zu zeugen verſpricht. In London, wohin D. Juan ſich nun begibt, herrſcht große Aufregung unter dem Volke; die Königin Clarinda ſoll ſich dem Willen ihres Vaters gemäß mit Roberto, Prinzen von Irland, vermählen, widerſtrebt aber dieſer Heirath; im Volke haben ſich nun zwei Parteien gebildet, deren eine den Prinzen durchaus auf den engliſchen Thron erheben will, die andere aber für die Freiheit der Königin ſtreitet; beide bekämpfen ſich offen auf den Straßen. D. Juan, der von nichts weiß, geräth gleich nach ſeiner Ankunft unter die Anhänger Roberto's und wird von den Vertheidigern Clarinda's gefangen genommen und zum Tode verurtheilt. Der Eingekerkerte bereitet ſich eben zum Sterben vor, als er einen ermuthigenden Geſang von Engelſtimmen vernimmt, und bald darauf den geſtorbenen Liboro erblickt, welcher die Thüren ſeines Ker-

kers aufſprengt und ihm verkündigt, er habe von Gott die Gnade erhalten, wieder menſchliche Geſtalt annehmen zu dürfen, um ſeinen Wohlthäter in Gefahren zu ſchützen und zu retten. D. Juan wird durch dieſe Dazwiſchenkunft befreit und macht nun öffentlich auf den Straßen bekannt, „der Kronprinz von Gallicien halte ſich für allein würdig, der Clarinda ſeine Hand zu reichen und wolle dies gegen Jedermann im feierlichen Zweikampf erhärten.“ Durch ſeinen wunderbaren Beſchützer erhält er Mittel, unerkannt ein glänzendes Feſt am Hofe zu beſuchen, bei welchem er die Gunſt der Königin in hohem Grade gewinnt; Roberto aber geht darauf aus, ihn durch Mord aus dem Wege zu räumen, und der Bedrohte wird wiederum nur durch das Dazwiſchentreten des todten Lidoro gerettet, welcher die Geſtalt D. Juans annimmt und die mörderiſchen Streiche mit ſeiner Bruſt auffängt. Der Prinz von Irland hält ſeinen Gegner für todt; dieſer aber hat, da inzwiſchen der Krieg zwiſchen der Königin und ihrem zudringlichen Bewerber ausgebrochen iſt, den Oberbefehl über die königlichen Truppen übernommen. Das Kriegsgtück entſcheidet ſich für Irland; das Heer Clarinda's iſt zerſtreut und ſie iſt in Roberto's Hände gefallen; D. Juan liegt tödtlich verwundet unter vielen Erſchlagenen auf dem Schlachtfelde; da hört er wiederum jenen himmliſchen Geſang, den er ſchon im Kerker vernommen, und fühlt ſich von neuer Lebenskraft erfüllt; Lidoro's Geiſt erſcheint in kriegeriſcher Rüſtung, ein wallendes Panier haltend, an der Spitze einer kriegeriſchen Schaar und richtet eine gänzliche Niederlage unter den ſchon triumphirenden Siegern an. Die Schlußſcene zeigt uns Clarinda, wie ſie eben, dem Zwange unterliegend,

dem Roberto ihre Hand reichen will; da öffnen ſich die Thüren, Lidoro tritt ein, eine Fackel in der Hand, verkündigt dem übermüthigen Prinzen von Irland ſeine Niederlage und führt D. Juan in Clarinda's Arme.

Wir haben nun noch einer Anzahl von Theaterdichtern zu erwähnen, welchen in der Reihe der ſpaniſchen Dramatiker nur eine untergeordnete Stelle angewieſen werden kann und über die wir daher, wenn wir ſie gleich der Vollſtändigkeit wegen nennen, flüchtiger hinweggehen können.

Rodrigo de Herrera [206]), ein ſchon von Cervantes, in der Reiſe zum Parnaß, genannter und in einer Anwandelung von Lobſucht lächerlicher Weiſe mit dem Homer verglichener Dichter. Er war aus Portugal gebürtig, Ritter des Ordens von St. Jago und ſtarb im Jahre 1641. Seine Comödien, die ſich nicht viel über die Mittelmäßigkeit erheben, haben größtentheils eine vorwaltend religiöſe Tendenz, z. B. **El primer templo en España, El segundo Obispo de Avila, La fé no ha menester Armas** (der vereitelte Angriff der Engländer auf Cadix, i. J. 1597). In **Del Cielo viene el buen Rey** iſt die Handlung ſeltſam erſonnen. Der König Friedrich von Sicilien hat durch Tyrannei und Gottvergeſſenheit ſein ganzes Land in's Unglück geſtürzt und ſeine Unterthanen ſo gereizt, daß ein Aufſtand gegen ihn auszubrechen droht. Da ſteigt der Erzengel Michael vom Himmel herab,

[206]) **Hijos ilustres de Madrid, por Baëna; Lope, Laurel de Apolo.**

um ihn zu züchtigen und zugleich die Fehler seiner Regierung wieder gut zu machen. Er bekleidet sich, während der König sich im Bade befindet, mit dessen Gewändern und nimmt auch dessen Gestalt und Gesichtszüge an, während er die Physiognomie des Königs umwandelt und ihm nur übrig läßt, die Kleider eines Bauern anzulegen. Der Engel regiert nun, von Allen für den wahren Beherrscher gehalten, und zwar mit solcher Weisheit und Gerechtigkeit, daß man die plötzliche Umwandlung seines Wesens einem Wunder zuschreibt; der König aber wird in so veränderter Gestalt mit seinen Ansprüchen auf den Thron allgemein verlacht, macht inzwischen die Schule der Demüthigung und des Unglücks durch und wird zuletzt, nachdem sein himmlischer Stellvertreter ihn geprüft, für würdig befunden, seinen früheren Platz wieder einzunehmen.

El Maestro *Alonso Alfaro*, Presbyter zu Madrid (gestorben 1643), schrieb eine beträchtliche Anzahl von Comödien, worunter die berühmtesten, obgleich durchaus nicht ausgezeichneten, die folgenden sind: **Aristomenes Mesenio, El hombre de Portugal, La Virgen de la Salceda, La virgen de la Soledad** [207]).

Diego Muret de Solis gab im Jahr 1624 zu Brüssel einen Band Comödien heraus, welcher sechs historische und geistliche Stücke enthält [208]). Seine **Venganza**

[207]) **Hij. il. de Madrid.**

[208]) **Comedias humanas y divinas y rimas morales, compuestas por Diego Muxet de Solis. Brusselas, 1624** (Nic. Antonio führt irrthümlich Frankfurt als den Druckort an.)

Die einzelnen Stücke sind:

Como ha de ser el valiente.

La igualdad en los sugetos.

de la Duquesa de Amalfi ist eine Fortsetzung von Lope's Mayordomo de la Duquesa de Amalfi.

Das berühmteste Schauspiel des Antonio de Huerta (nach Montalvan's Para todos aus Madrid, nach Nicolas Antonio aus Valladolid), Las doncellas de Madrid, scheint nicht mehr vorhanden zu sein. Dagegen besitzen wir noch von ihm Las cinco blancas de Juan de Espera en Dios (eine Heiligencomödie), Los competidores y amigos und andere.

Von den vielen Dramen, welche Pedro Garcia Carrero, Leibarzt Philipp's III., und Marcelo Diaz de Calle Cerrada (Verfasser eines Gedichts Endymion y Luna, Madrid. 1624) geschrieben haben sollen [209]), sind nicht einmal die Titel auf uns gekommen; von denen des Juan Delgado [210]), eines Freundes von Lope und Montalvan, dagegen finden sich noch einige, z. B. das Spektakelstück El prodigio de Polonia.

Geronimo de la Fuente, ein Arzt, von dem mehrere medicinische Werke vorhanden sind, widmete sich neben seinem Berufsgeschäft auch mit Eifer der Poesie [211]). Comödien von ihm kommen hin und wieder in den großen Sammlungen spanischer Theaterstücke vor; im dritten Bande der Comedias nuevas escogidas. Madrid, 1653 z. B. das Lustspiel Engañar con la verdad.

El cazador mas dichoso.
El generoso en España.
El mayordomo de la Duquesa de Amalfi.
El Ermitaño seglar.

[209]) Montalvan, Para todos.
[210]) Id. und Lope, Laurel de Apolo.
[211]) Hijos ilustres de Madrid.

Montalvan, in seinem Verzeichniß der aus Madrid gebürtigen Schriftsteller, rühmt einen Diego de Morica und Andres Tamayo als dramatische Dichter. Von Letzterem sind die Stücke: **A buen hambre no ay mal pan** und **Asi me lo quiero.**

Fernando de Ludeña, Hauptmann der Infanterie und Ritter des St. Jago-Ordens (gestorben 1641), wird als Verfasser mehrerer Comödien und Autos genannt, ebenso Gregorio Lopez de Madera, ein in Lope's Schriften häufig erwähnter Mann, der als Jurist, Maler und Dichter zugleich berühmt und gleichfalls Ritter von St. Jago war [212]).

In derselben Beziehung sind ferner noch folgende Namen anzuführen:

Diego de Vera Ordoñez y Villaquiran, Hauptmann bei der Infanterie und Alguacil Mayor der Inquisition von Catalonien; er ward im Jahre 1623 zum Ritter des Calatrava-Ordens ernannt und ist wohl identisch mit dem Diego de Vera, dessen schon Agustin de Rojas gedenkt.

Antonio de Herrera y Saavedra, gestorben 1639.

Jacinto de Herrera y Sotomayor. Dieser Schauspieldichter stand in Diensten des Cardinals Ferdinand von Oestreich und befand sich im Jahre 1640 in Brüssel.

Felipe Bernardo del Castillo, gestorben 1632, besonders als Verfasser von Autos berühmt.

Juan de la Porta Cortés, Presbyter und Apostolischer Notar.

[212]) Ibid.

Juan Antonio de la Peña [213]).

Vicente Esguerdo aus Valencia, geboren um 1600, gestorben 1630, schrieb die Comödien **Marte y Venus en Paris** (aufgeführt im Jahre 1610), **La ilustre fregona** (nach der Novelle des Cervantes) und **La niña de amor** [214]).

Alonso Geronimo de Salas Barbadillo, geboren um 1580, gestorben im Jahre 1630, Verfasser zahlreicher Werke in Prosa und Versen, darunter auch Comödien, z. B. **El gallardo Escarramau.**

Alonso de Castillo Solorzano, ein sehr fruchtbarer Schriftsteller, der unter der Regierung Philipp's **III.** und in den ersten Zeiten Philipp's **IV.** lebte und in Diensten des Marques de los Velez, Vicekönigs von Valencia, stand, schrieb neben vielen Romanen auch Schauspiele; so **La vitoria de Norlingen.** In die Reihe der spanischen Comödiendichter muß ferner auch der berühmte Graf von Lemos, Vicekönig von Neapel, gestellt werden. Man weiß namentlich, daß er eine Comödie **La casa confusa** verfaßt hat, welche in Gegenwart Philipp's **III.** auf dem Landsitze des Herzogs von Lerma aufgeführt wurde.

Der Drang, für das Theater zu wirken, war so allgemein, daß selbst solche Schriftsteller, welche durch ihr Talent auf andere Fächer der Literatur hingewiesen waren, sich doch auch in der dramatischen Poesie versuchen zu müssen glaubten. So schrieb z. B. der bekannte Fran-

[213]) Alle diese Namen und Notizen sind aus Baëna's **Hijos ilustres de Madrid** und Montalvan's **Para todos** genommen.

[214]) **Fustér, Bibliotheca Valenciana.**

cisco de Quevedo Villegas im Verein mit D. Antonio de Mendoza (einem Dichter, deſſen Blüthezeit in die Regierung Philipp's IV. fällt) ein Luſtſpiel, das bei einem Feſte im Palaſt des Grafen von Olivarez aufgeführt wurde. Dieſes Stück (**Quien mas miente medra mas**) ſcheint nicht mehr vorhanden zu ſein, dagegen findet ſich eine Reihe recht ergötzlicher Zwiſchenſpiele Quevedo's in der Sammlung von deſſen Werken.

Der gelegentlich ſchon mehrmals genannte Luis de Góngora ließ ſich, obgleich ohne eigentlichen Beruf für das Drama, doch von dem Strom der Mode fortreißen und wollte ſeine Kräfte auch auf dieſem Gebiet erproben; aber der Verſuch mißglückte gänzlich, und wenn die beiden Comödien **Las firmezas de Isabela** und **El Doctor Carlino** nicht ſeinen Namen trügen, würde man zweifeln, daß ſie von der Hand des geiſtreichen Dichters herrührten.

Die Nachahmer Góngora's wollten hinter ihrem Meiſter nicht zurückbleiben. So ſchreib der Culturaner Felix de Arteaga eine Comödie **Gridonia**, welche ſchon durch ihre Ueberſchrift (**Invencion real**) den pretiöſen Styl dieſer Schule verräth. Sie ſteht in den **Obras posthumas divinas y humanas de D. Felix de Arteaga. Madrid, 1641.**

Auch Frauen brachten der allgemeinen Vorliebe für die dramatiſche Poeſie ihren Tribut dar; ſo hat man von Bernarda Ferreira de la Cerda einer gelehrten Portugiſin, welche von Philipp III. nach Madrid berufen wurde, um die Infanten lateiniſch zu lehren, einen Band ſpaniſcher Comödien [215]), und von einer Doña Feliciana Enriquez de

[215]) Nic. Antonio.

Guzman die Tragicomödie **Los Jardines y Campos Sabeos. Lisboa, 1627.**

Schon zur Zeit des Lope de Vega war es nicht ungewöhnlich, daß ſich mehrere Dichter zur Abfaſſung eines Schauſpiels vereinigten; die größere Verbreitung dieſer Sitte fällt indeſſen erſt in den Zeitabſchnitt, welchem der folgende Band dieſer Geſchichte des ſpaniſchen Theaters gewidmet ſein wird, weshalb die nähere Beſprechung jener **Comedias de un, dos, tres Ingenios de esta Corte** bis dorthin verſchoben bleiben mag. Erſt dort wird auch der paſſendſte Ort ſein, um von den großen Sammlungen ſpaniſcher Theaterſtücke Nachricht zu geben, welche mehrentheils erſt um die Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts zu erſcheinen anfingen.

Da wir es in dieſem Buche nicht allein mit der dramatiſchen Poeſie der Spanier zu thun haben, ſondern uns auch gleichzeitige Urtheile über dieſe Poeſie wichtig ſein müſſen, ſo ſchalten wir hier einen Auszug aus der kleinen Schrift „**Ragguaglio al Parnasso**“ ein, welche der Italiener Fabio Franchi im Jahre 1636 in den **Essequie poetiche alle morte di Lope de Vega** drucken ließ. Dieſer Franchi hatte mehrere Jahre in Spanien gelebt und ſcheint dem ſpaniſchen Schauſpiel beſondere Aufmerkſamkeit und Theilnahme geſchenkt zu haben, weshalb es nicht anders als intereſſant ſein kann, ſeine Ausſprüche über daſſelbe kennen zu lernen.

„Am Tage nachdem im Tempel von Delphi die Tod-

tenfeier des unvergleichlichen Lope de Vega begangen worden war (fingirt der italieniſche Autor), begehrte eine Anzahl ſpaniſcher Dichter Gehör bei Apollo. Bevor dieſer ſie zuließ, wurden Homer, Seneca, Taſſo, Sannazar und Hannibal Caro herbeigerufen, um bei der Audienz gegenwärtig zu ſein. Hierauf traten die Dichter ein, die Einen nach der Sitte der Zeit gekleidet, in welcher man den Oberrock bis an's Knie, die Haare bis an die Schultern und den Hemdkragen nach Art des Dante trug, die Anderen, welche noch einige Strahlen unſeres Jahrhunderts erblickten, mit dem kurzen Mantel und der Tuchmütze, einem Wamms mit engen Aermeln und einer Halskrauſe angethan waren. Die Eingetretenen näherten ſich dem Thron, wo ſie ſämmtlich ihre Verbeugung machten, und hierauf nahm Einer mit rundem Geſicht und einer Spürhundsnaſe im Namen Aller folgender Maßen das Wort: Fürſt Sol (denn ſo nennen wir dich in Spanien), ich bin Lope de Rueda und meine Begleiter ſind Torres, Navarro, Caſtillejo, Montemayor, Silveſtre, Garciſanchez, Miguel de Placencia, Robrigo Cota, Miguel Sanchez, Tarrega, Aguilar, Poyo, Ochoa, Velarde, Grajales und Claramonte [216]). Du ſiehſt in uns eine Reihe von Schauſpieldichtern, welche von dem goldenen Zeitalter bis zu dem herabſteigt, das von Eiſen zu ſein begann. Wir ſind in unſerer Sprache die älteſten Verfaſſer von Comödien, Autos, Paſtoralen, **Coloquios, Eglogas, Dialogos** und **Entremeses**; aber obgleich ein Jeder von uns ſich rühmt, daß er in ſeiner Zeit einzig

[216]) Mehrere von den Genannten, wie Montemayor, Silveſtro und Garciſanchez, ſind hier mit Unrecht als dramatiſche Dichter angeführt.

und hochberühmt gewesen sei, so kommen wir doch jetzt, nachdem wir gestern die Rede des Marino auf den Tod des Phönix Lope de Vega gehört haben, wie sündige Seelen zu dir und werfen uns reuig vor deine Füße, indem wir dich um zwei Dinge anflehen: erstens, daß du alle unsere Werke, welche vor vierzig Jahren geschrieben sind, verbrennen lassen mögest, und zweitens, daß du den Befehl ertheilest, diejenigen, welche wir von da an bis auf den heutigen Tag verfaßt haben, mit etwas Rhabarber zu purgiren, da die Rohheit und Plumpheit der ernsten, so wie die Kälte der scherzhaften Partien eine solche Reinigung verlangt. Velarde, der dicke Mensch da, will, daß von seiner Comödie vom Cid, Doña Sol und Doña Elvira, so wie von der, welche **El Conde de las manos blancas** heißt, nicht einmal der Titel bleibe. Miguel Sanchez wünscht, daß man in seinen Comödien irgend eine Person zwanzig Verse hinter einander hersagen lehre; denn daß seine Figuren sich immer in solcher Hast fragen und antworten, gibt zu dem Glauben Anlaß, der Dichter habe keine längere Rede, zu welcher Gedanken und Sentenzen erfordert werden, zu schreiben gewußt. Tarrega und Aguilar, beide aus dem Königreich Valencia gebürtig, in welchem du, großer Apoll, als Fürst der Musen und der Verse so viele Vasallen zählst, bitten dich, daß du ihren Comödien einen etwas verwickelteren Inhalt und ihren fünfzeiligen Strophen etwas mehr Gedanken für die drei ersten Verse leihen mögest, damit es nicht aussehe, als seien diese bloß ein Bett, auf dem sich die beiden letzten ausruhen. Poyo, der kleine Priester da, ersucht dich, seine Comödien einem neueren Dichter zu übergeben, damit er sie von veralteten Phrasen und

Methuſalemiſchen Sentenzen reinige und ſie mit einigen Periphraſen und neuen Redensarten aufſtutze; aber vor allen Dingen bittet er, daß in keiner ſeiner Comödien mehr als zwölf Erſcheinungen in Wolken, zwei in die Luft geſprengte Prinzen und zwei bis drei von Bergen herabſtürzende Prinzeſſinen übrig gelaſſen werden; denn ſein Gewiſſen iſt wegen der Schauſpieler, welche durch ſeine Erfindungen zu Krüppeln geworden ſind, ſchwer belaſtet. Ochoa fleht um Gotteswillen, daß du den Bedienten in ſeinen Comödien doch einigen Witz verleihen mögeſt, und Grajales bittet demüthigſt, daß du ſeinen Comödien ihre Unvollkommenheiten benehmen mögeſt; und das heißt eben ſo viel, als daß kein Vers unverändert ſtehen bleiben darf. Ramon bittet, ſeinen Verſen ein Nektar-Bad zu ertheilen, und Claramonte, der ſich durch viele geiſtvolle Einfälle in Wahrheit um dich verdient gemacht hat, wünſcht, daß aus ſeinen Comödien die vielen Zweikämpfe auf lebendigen Pferden weggelaſſen werden. Dies, o Fürſt, iſt unſere erſte Bitte, nicht ſowohl damit die Unvollkommenheit von ehedem mit Nacht bedeckt werde, als um für die Reinigung deiner Comödien-Bibliothek zu ſorgen. Da es dir nun aber einmal gefallen hat, das edle Spanien mit deinen Strahlen zu erleuchten und ihm in der Literatur einen gleichen Ruhm zu verleihen, wie in den Waffen, indem du ihm in dem großen Lope ein Muſter und einen Leitſtern gegeben haſt: ſo iſt unſer zweites Geſuch, daß du den Schauſpieldichtern gebieten mögeſt, ſich nicht von dem Styl und den Regeln der Comödien dieſes großen Mannes zu entfernen und ebenſo ſeine gefühlvolle Weiſe, wie die Originalität ſeiner Scherze

nachzuahmen, und daß du ferner denen, welche, um als Kunstverständige zu erscheinen, immer auf die Regeln pochen und Zeitlebens in dem Zwange alter Vorschriften aus der Zeit des Noah beharren wollen, sagest, sie sollten sich die Comödie **La noche Toledana** als Beispiel und Vorbild wahrer und vollkommener Kunst dienen lassen, weil in diesem Stücke die Kunst mit der Freiheit, die Schicklichkeit mit der Ausgelassenheit ewigen Frieden geschlossen habe. Ferner, o mächtiger Gott, befiehl allen spanischen Dichtern, welche den Mantel und den Geist ihres Lehrer's Lope wie ein Erbstück unter sich getheilt haben, daß sie fortfahren, Comödien zu schreiben; und der bis dahin so günstig beurtheilte Montalvan solle sich nicht durch den Tadel jenes Kritikers irre machen lassen, welcher sagte, er habe in seiner Comödie **La Biscayna** dem Publikum allzu viel zugemuthet, indem er von ihm verlangt habe, sich durch dasselbe Gesicht in drei verschiedenen Verkleidungen täuschen zu lassen; vielmehr möge er beständig schreiben; es werde, wie man von einem so begabten Dichter erwarten könne, schon gut ausfallen, und er sei, sobald er seinem großen Meister Lope nachfolge, des glücklichen Erfolges gewiß. Und D. Pedro Calderon möge angehalten werden, recht viele Comödien gleich dem Landhause von Gaëta (**Peor está que estava**) und dem Hause mit zwei Thüren oder gleich irgend einer von denen, die er verfaßt hat, zu dichten; und besonders möge man ihm anempfehlen, den Inhalt seiner Stücke etwas mehr zusammenzudrängen. Dem Mendoza werde gesagt, wenn er etwas mehr Verwickelung in die Handlung seiner Comödien bringe, so werde kein Verständiger sie zu lang finden;

denn ſein Styl iſt zwar nicht der des antiken Luſtſpiels, aber er athmet die wahre Hofluft, und es würde ein Fehler ſein, ihn zu verändern, da es in Spanien heut zu Tage gar kein gemeines Volk mehr gibt. An Pellicer und Godinez iſt die Aufforderung zu erlaſſen, daß ſie, ohne dem Scaliger und Henricus Stephanus zu entſagen, danach trachten mögen, dieſe mit der Süßigkeit und Anmuth des gekrönten Lope zu verbinden; in dieſem Falle könne ihre Feder nicht anders als Glück machen. Dem Juan de Jauregui iſt bemerklich zu machen, daß der Torrismondo des Taſſo und Guarini's **Pastor fido** ſich ein ſpaniſches Gewand gleich dem Aminta wünſchen. Ferner erſuchen wir Ew. Majeſtät, ein halbes Dutzend Ihrer Trabanten auszuſenden, um den D. Juan de Alarcon ausfindig zu machen und ihm zu befehlen, daß er über Amerika nicht den Parnaß vergeſſe, ſondern viele Comödien gleich dem „Lügner" und dem **Examen de maridos** ſchreibe, in welchen er ſich als vollendeten Künſtler gezeigt hat; Niemand wird dem Theater mehr Ehre bringen als er, wofern er ſich nur hütet, daß die Handlung nicht, wie es ihm bisweilen begegnet iſt, ſchon im zweiten Akte zu Ende geht. Dem D. Antonio Coello kann Eure Majeſtät ſagen laſſen, er werde, wenn er ähnliche Comödien ſchreibe, wie den „eiferſüchtigen Eſtremadurer", alle übrigen Dichter eiferſüchtig machen. Dem D. Antonio de Solis und dem D. Francisco de Rojas möge anbefohlen werden, jedes Jahr mindeſtens zwölf Comödien zu ſchreiben, da ihre bisherigen keinen anderen Fehler haben, als daß ihrer ſo wenige ſind. Dem Guillen de Caſtro muß für ſeine vielen ſchönen Schauſpiele gedankt und ihm zugleich ein-

geſchärft worden, eine Zeit lang in ſeinen Comödien die Zweikämpfe wegzulaſſen und die Ehre nicht ſo ſehr als eine Sache **stricti juris** zu behandeln, und nicht gleich, wenn eine Dame fällt und ſich an dem Nächſtſtehenden zu halten ſucht, hierin eine Urſache zum Duell zu ſehen. Dem Velez (Guevara) muß der Rath ertheilt werden, ſeinen geiſtreichen Rodomontaden einen Monat vor der Aufführung einen Lope'ſchen Maulkorb anzulegen; denn ein Dichter, welcher das Stück **Error por Amor fortuna** zu ſchreiben vermochte, ſündigt doppelt, wenn er ſich in der Art gebehrdet. Dem Avila iſt zu wünſchen, daß alle ſeine Comödien ſo ausfallen mögen, wie der **Familiar sin demonio**; dann werden ſie ſich den beſten zur Seite ſtellen können; er wird gut thun, wenn er, bevor er zu ſchreiben anfängt, jedes Mal einen Band von Lope zur Hand nimmt und dabei ausruft: Hilf mir, Lope! — Tirſo muß auf's Ernſteſte ermahnt werden, beſtändig im Schreiben fortzufahren, und es iſt ihm die Verſicherung zu geben, daß ein Pasquill wohl eine Mauer beſchmutzen kann, aber nicht den verdienten Ruhm eines ſo gebildeten und witzigen Talents, wie das ſeinige iſt. Dem Mescua muß man zu verſtehen geben, daß das Chor der Canonici ſich recht wohl mit dem der Muſen verträgt, und daſſelbe muß man den Valdivieſo wiſſen laſſen, ſo wie daß die Muſen niemals alt werden; und ſollte ich nun Jedem von denen, welche noch zu nennen übrig ſind, beſondere Epithete und Lobeserhebungen geben, ſo müßte ich, um Alle zufrieden zu ſtellen, in beſtändiger Steigerung fortfahren. Deshalb nenne ich dir ohne weitere Beiwörter noch den Bocangel, Herrera, Vatres Huerta, Morica, la Porta, Tapia, Tovar, Alfaro, Medrano, Diaz,

Lopez, Delgado, Belmonte, Vivanco und Prado, indem ich dir empfehle, ſie mit deiner Begeiſterung zu nähren und ſie durch dein Machtwort anzuhalten, daß ſie denjenigen von ihren Comödien, die ſchon aufgeführt worden ſind, immer neue hinzufügen und auch die, welche ſie aus falſcher Beſcheidenheit zurückhalten, vor das Publikum bringen. Und da es vorkommt, daß hochſtehende Perſonen ſich Schauſpiele anderer Verfaſſer zueignen, ſo bitten wir dich, du König der ſchönen Künſte, daß du dies dulden mögeſt, weil die Dichter, welche ihnen ihre Werke verkaufen, auf dieſe Art ihrem Bedürfniß abhelfen und die Käufer den Stücken einen Namen machen. Aber was du durchaus nicht erlauben ſollteſt, iſt, daß einige Andere aus derſelben hohen Sphäre es ihrer für unwürdig erachten, für Dichter gehalten zu werden, während das Talent doch Jedem zur Zierde gereicht. Indem wir dir auf dieſe Weiſe von den lebenden Bühnendichtern ſprechen und ſie hauptſächlich ermahnt wiſſen wollen, dem Lope de Vega nachzueifern, glauben wir unſerem Vaterlande Spanien einen Dienſt zu erweiſen, indem wir es von dem Vorwurfe der Barbarei reinigen der auf ihm laſtete, bevor jener große Lope erſchien, welcher die Welt mit Weisheit, mit geiſtvollen, ſowohl ernſten wie ſcherzhaften Gedanken und mit unnachahmlichem Wohllaut bereichert hat, ſo daß Keiner, ohne auf wunderbare Weiſe durch deinen mächtigen Strahl erleuchtet zu ſein, ein Gleiches erreichen kann.

„So ſprach Lope de Rueda, als ein begabter ſpaniſcher Dichter, Namens Villayzan, ſich mit eiligen Schritten dem geheiligten Throne näherte und in folgende Worte ausbrach: O Deliſcher Fürſt, höre auch mich, bevor Du dein Decret

erläſſeſt; ich habe nichts gegen das einzuwenden, was der bärtige Lope de Rueda geſagt hat, vielmehr unterſtütze ich ſeine Bitte und füge noch hinzu, daß du, ſo wie die Bündniſſe der Hexenmeiſter und anderer Miſſenthäter verdammt werden, ein Verbot gegen die Sitte erlaſſen mögeſt, daß ſich drei bis vier Dichter zur Abfaſſung eines Stückes vereinigen; denn wenn dieſer Gebrauch ſich verbreitet und Wurzel faßt, ſo werden Ungeheuer und keine Comödien entſtehen, indem es unmöglich iſt, daß ein Werk, welches nicht von einem einzigen Geiſte erſonnen und ausgeführt wird, gut ausfalle, und indem diejenigen, welche ſich zu dergleichen Arbeit hergeben, mehr Handwerker als Dichter ſind. Fürwahr, eine ſolche Comödie, in deren drei Akten man drei verſchiedene Style wahrnimmt, verwandelt das Theater in eine Libyſche Wüſte, in einen Aufenthalt mißgeſchaffener Ungeheuer! Ich habe dies ſelbſt zu meinem eigenen Schaden erprobt, denn nachdem ich die Comödie **De un agravio tres venganzas** geſchrieben hatte, welche durch die Gegenwart und das Lob des irdiſchen Apollo, des großen Philipp **IV.**, beehrt wurde, ließ ich mich durch Einflüſterungen meiner Nebenbuhler beſtimmen, mich mit zwei anderen Dichtern zur gemeinſamen Abfaſſung eines Schauſpiels zu verbinden, durch das ich den früher erworbenen Ruhm eingebüßt habe. Ich erſuche Dich daher, o mächtiger Monarch, dieſe häßlichen Aſſociationen bei Feuerſtrafe zu verbieten, denn ſie haben wahre Monſtra hervorgebracht, welche ich, um ihre Verfaſſer nicht zu beleidigen, verſchweigen will, und ich laſſe ſelbſt die Comödie, welche den Titel „**Los tres blasones**“ führt und von drei großen

Genie's verfaßt iſt [217]), nicht als Ausnahme gelten; denn ſie iſt ein Monſtrum von Schönheit, wie die anderen von Häßlichkeit. —

So ſprach Villayzan, worauf ſich die Dichter zurückzogen. Apollo fragte den Annibal Caro, ob er etwas gegen das einzuwenden habe, was ſie vorgebracht hätten, und dieſer erwiderte, man möge den D. Fernando de Acuña und den Canonicus Pacheco herbeirufen, welche als ſatiriſche Dichter leicht ausfindig machen würden, ob das in Rede ſtehende Geſuch zu einem Bedenken Anlaß gebe. Aber Taſſo und Lucan beſeitigten jeden Zweifel, und Apollo erließ das Decret: Der Gott Merkur ſolle ſich nach Spanien begeben und allen den genannten Dichtern, ſo wie Allen, welche die Abſicht hätten, als Dramatiker aufzutreten, einen Eid abnehmen, in allen ihren Comödien den Styl und die Regeln des ausgezeichneten, großen und unvergleichlichen Lope de Vega zum Vorbilde zu nehmen und Jeden zu tadeln, der ſich durch Annahme des ſogenannten **Estilo culto** von der Schreibweiſe dieſes einzigen Mannes entfernen ſollte; ferner ſolle allen Schauſpielern eingeſchärft werden, keine anderen Comödien anzunehmen, als die von ſolchen Dichtern, welche ihren Doctortitel im Namen Lope's empfangen hätten; die Uebertretung dieſes Gebots ſolle das erſte Mal durch Ausziſchen und lärmendes Getöſe, das zweite Mal durch Hagel, geſchleuderte Aepfel und Rüben, das dritte Mal durch Werfen von Mörtel und Steinen geahndet werden."

[217]) Nach der Angabe im zweiten Bande der Comödien des Francisco de Rojas (Madrid, 1645) iſt Antonio Coello der Verfaſſer der erſten Jornada dieſes Stücks, Rojas der der beiden anderen.

Für den Reſt des vorliegenden Bandes iſt nun noch übrig, von den berühmteſten Schauſpielern und Schauſpielerinnen aus der Zeit des Lope de Vega, ſo wie von dem Einfluß des ſpaniſchen Theaters auf die Bühnen des übrigen Europa, inſofern er ſich ſchon in der hier behandelten Periode kund gab, zu reden.

Ueber die Schauſpielkunſt dieſer Zeit ſteht uns, da die gleichzeitigen Schriftſteller nichts Ausführliches davon berichten, begreiflicher Weiſe kein umfaſſendes und apodiktiſches Urtheil zu; die Annahme jedoch, daß auch ſie auf einer hohen Stufe der Ausbildung geſtanden habe, beruht auf ziemlich ſicherer Grundlage. Denn wenn es einmal in der Natur der Sache liegt, daß eine ſeltene Vollkommenheit der dramatiſchen Poeſie auch die Kunſt der Darſtellung auf eine gleiche Höhe empor heben muß, ſo liegen uns auch ferner die Ausſagen mehrerer Augenzeugen vor, welche in übereinſtimmenden Worten der Bewunderung von den großen ſpaniſchen Schauſpielern aus der Zeit des Lope de Vega reden. Beſonders wichtig ſind hierunter die Zeugniſſe derjenigen Schriftſteller, welche das Theaterweſen ihrer Zeit im Allgemeinen auf ungünſtige Art beurtheilen und deren Lob daher über jeden Verdacht der Parteilichkeit erhaben iſt [218]).

[218]) Cáscales, Tablas poeticas Lib. 2. — Christoval Suarez de Figueroa, Plaza universal de ciéncias y artes (1615) discurso 91 de los Comediantes y Autores de Comedias: España ha tenido y tiene prodigiosos hombres y mugeres en representacion, entre otros Cisneros, Galvez, Morales el divino, Saldaña, Salcedo, Rios, Villalva, Murillo, Segura, Renteria, Angulo, Solano, Tomas Gutierrez, Avendaño, Villegas, Mainel, estos ya difuntos. De los vivos Pinedo, Sanchez, Melchor de Leon, Miguel Ramirez, Granados, Christoval, Salvador, Olmèdo,

Wenn wir nun durch den Mangel detaillirter Schilderungen der älteren Schauspielkunst in Spanien außer Stand gesetzt sind, authentische Nachrichten hierüber mitzutheilen, so glauben wir doch über die Mimik und Recitation der Schauspieler jener Zeit und jenes Landes Einiges beibringen zu können, was mehr als bloße Hypothese ist. Dieses gründet sich theils auf sorgfältige Beobachtung der Art und Weise, in welcher die alten Nationalcomödien noch heute auf den vorzüglicheren Bühnen der Halbinsel gespielt werden, indem sich wohl annehmen läßt, daß sich in dieser Hinsicht eine Tradition von der früheren auf die jetzige Zeit fortgeerbt habe; theils aber auf die Beschaffenheit der spanischen Comödien selbst und auf die Forderungen, welche sie unabweislich an den Vortrag machen, wenn die Darstellung dem Geiste der poetischen Composition entsprechen soll.

Das Spiel auf den spanischen Theatern ist von einer Lebendigkeit, wovon man in anderen Ländern nicht einmal annäherungsweise einen Begriff hat, ein treuer Spiegel des südlichen Volkslebens, das in rascheren Schlägen pulsirt. Das leidenschaftliche und leicht erregbare Temperament des Südländers macht sich auf der Bühne, wie im Leben geltend; Alles handelt, spricht und bewegt sich. Eben hieraus fließt, was den an eine andere Darstellungsweise gewöhnten Ausländer im Anfange befremdet, eine oft über-

Cintor, Gerónimo Lopez. De mugeres Ana de Velasco, Máriana Paez, Mariana Vaca, Gerónima de Salcedo, difuntas. De las que hoi viven Juana de Villalva, Mariflores, Micaela de Lujan, Ana Muñoz, Jusepa Vaca, Gerónima de Burgos, Pólónia Perez, Maria de los Angeles, Maria de Morales, sin otras que por brevedad no pongo.

triebene Steigerung im Ausdruck der Gemüthsbewegungen eine ungemeine Mobilität des Geberdenspiels, ein rascher Wechsel im Ton und Ausdruck, eine ungewöhnliche Heftigkeit in den Bewegungen und nicht selten ein schroffes und unvermitteltes Uebergehen von einem Affekt in den entgegengesetzten. Dessenunerachtet haben die spanischen Schauspieler die feinsten Nüancirungen in ihrer Gewalt, und gerade aus der Weise, in welcher sie die schärfste Analyse des Einzelnen mit aufwallender Begeisterung und leidenschaftlichem Ungestüm verbinden, entspringt ein eigenthümlicher Reiz. Eine in allen Theilen durchdachte, auf sorgfältiges Studium gegründete Darstellung der Charaktere scheint bei ihnen seltener vorzukommen, vielmehr stellt sich ihre Kunst mehrentheils als eine glückliche Inspiration des Moments dar, wodurch die Gesammtauffassung der dramatischen Gestalten freilich bisweilen leidet, aber andererseits dem erkältenden Eindruck vorgebeugt wird, den die allzuweit getriebene Berechnung leicht hervorbringen kann. Nicht grübelnd und sich schwierige Probleme stellend, sondern sich sorglos und mit Hingebung dem Strom der Eindrücke überlassend, die das poetische Gebilde in ihnen hervorruft, wissen die dramatischen Künstler der Spanier oft Aufgaben zu lösen und Wirkungen hervorzubringen, welche von der methodischen und gelehrteren Kunst nur schwer erreicht werden; mit glücklichstem Fassungs- und mit leicht erregbarem Empfindungsvermögen ausgestattet, sind sie die trefflichsten Dolmetscher der poetischen Intentionen des Dichters. Hiermit hängt zusammen, daß sie keineswegs darauf ausgehen, durch Beobachtung individueller Züge aus dem Leben die ordinäre Wirklichkeit nachzuahmen, sondern nur

bemüht ſind, die im Geiſt des Dichters geborenen Geſtalten zu verkörpern, wo ſich denn in ihrer Darſtellung Idealismus und Naturwahrheit oft auf's glücklichſte durchdringen. Mit der Gluth ihrer Phantaſie, mit der Rapidität und Geſchmeidigkeit ihres Auffaſſungs- und Geſtaltungsvermögens nun wiſſen ſie das ganze Menſchendaſein in ſeinen wechſelnden Phaſen, ſeinen mannigfaltigſten Zuſtänden mit eindringlicher Wahrheit der ſinnlichen Anſchauung vorzuführen, die verborgenſten Geheimniſſe der Seele zu enthüllen, die Leidenſchaften nicht allein in ihren Ausbrüchen, ſondern in ihren Urſachen und ihrem Werden zu ſchildern, den Zuſchauer bald durch Darſtellung des Ungeheuerſten, was das Gemüth ertragen kann, zu erſchüttern, bald ihn durch die Gewalt der hinſtrömenden Beredſamkeit mit der Begeiſterung zu durchdringen, von der ſie ſelbſt erfüllt ſind. Worin die ſpaniſchen Schauſpieler namentlich einzig ſind und allen übrigen als Muſter vorleuchten können, das iſt die Grazie, Anmuth und Feinheit, mit der ſie ſelbſt die Geſtalten, welche ſich am meiſten in der Sphäre des gewöhnlichen Lebens bewegen, in ein poetiſches Licht zu rücken wiſſen. Bei ihnen ſtört uns nie jene genaue Nachahmung der Natur in ihrer unmittelbaren und zufälligen Erſcheinung, in welcher Richtung ſo manche Acteurs bei anderen Nationen ihre Erfolge ſuchen, während ſie doch aller Kunſt gerade zuwiderläuft; hier haben wir immer eine geiſtvollere Auffaſſung, welche nur die bedeutungsvollen Erſcheinungen der Wirklichkeit hervorhebt und ſie in ein Geſammtbild fügt; hier ſteht, wie es allein mit der Poeſie vereinbar iſt, die Schönheit ſtets der Wahrheit zur Seite, ohne doch der individuellen Lebendigkeit Eintrag zu thun.

Das Zuſammenſpiel iſt, der raſchen inneren Bewegung des Stücks, ſo wie dem Spiel der Einzelnen entſprechend, von der größten Lebendigkeit und ſcharf auf einander treffend, weshalb auch das Auf- und Abtreten der Figuren mit größter Schnelligkeit von Statten geht und nur geringe Pauſen veranlaßt. In der ſicheren, richtigen und gewandten Recitation der Verſe ſuchen die beſſeren der ſpaniſchen Schauſpieler ihres Gleichen, wobei freilich nicht zu vergeſſen iſt, daß ſie durch den feinen Sinn des Publikums und die raſtloſe Aufmerkſamkeit, mit der es jedes ihrer Worte verfolgt, gezwungen werden, hierauf beſondere Sorgfalt zu verwenden. Ein falſcher Accent, eine ausgelaſſene Sylbe, welche den Vers zerſtört, wird durch lebhafte Zeichen des Mißfallens gerügt. Es muß einem deutſchen Theaterbeſucher, der mehrentheils nicht weiß, ob, was er hört, Proſa oder Vers ſei, unglaublich ſcheinen, und doch kann man noch täglich in Spanien davon Zeuge ſein, daß das Weglaſſen einer Zeile, welches die Aſſonanzenreihe unterbricht, durch ein lebhaftes und allgemeines Ziſchen der Zuhörer unterbrochen wird. Gewiß iſt es ein Glück für den ausübenden Künſtler, eine mit ſo empfänglichen Sinnen ausgerüſtete Verſammlung vor ſich zu haben; er wird auf dieſe Art gezwungen, mit Anſtrengung aller ſeiner Kräfte nach Vollkommenheit zu ſtreben, und erſt von einem ſolchen Publikum kann die Beifallsſpende in ſeinen Augen wahren Werth haben. Wie ſehr aber in Spanien Geſchmack für die Poeſie und Verſtändniß derſelben durch alle Volksklaſſen verbreitet ſind, können folgende Züge darthun. Die feinſten und eleganteſten Comödien, die bei uns nur unter einem ſehr ausgewählten Publikum Verbreitung finden

könnten, werden selbst von Leuten aus den unteren Ständen nicht allein mit gespannter Theilnahme auf der Bühne angesehen, sondern auch gelesen, zu welchem Zweck sie in wohlfeilen Ausgaben als Volksbücher gedruckt sind. Nach dem Zeugnisse eines sehr unterrichteten Reisenden ferner [219]), das wir aus eigener Erfahrung bestätigen können, verfolgen ganz ungebildete Spanier die complicirtesten Fäden der Verwicklung in den Schauspielen mit solcher Aufmerksamkeit, daß sie nach einmaligem Hören des Stückes im Stande sind, den ganzen Zusammenhang der Handlung vollständig nachzuerzählen, während gebildete und der Sprache vollkommen mächtige Ausländer bei der ersten Vorstellung einer solchen Comödie oft den Inhalt derselben nicht vollkommen aufzufassen vermögen.

Die metrische Structur der spanischen Bühnenstücke bedingt für die verschiedenen Maße, welche dieselbe zusammensetzen, auch eine verschiedene Vortragsweise. Diese Art der Recitation wird durch die Natur einer jeden Versform dergestalt bedingt, daß der dramatische Künstler dabei kaum irre gehen kann, und es läßt sich nicht bezweifeln, daß dieselben Grundsätze darüber, die heute auf den spanischen Theatern angenommen sind, schon während der Blüthenperiode daselbst beobachtet worden seien. Die Romanzen, welche fast immer erzählenden Inhalts sind, werden mit der außerordentlichsten und reißendsten Schnelligkeit vorgetragen, so daß ihre Länge keineswegs ermüdend wird und ihre verwickelten, oft durch Zwischensätze unterbrochenen, Perioden eine leichte Uebersichtlichkeit

[219]) Bourgoing Reise in Spanien, B. II. S. 56.

gewinnen. Bei keiner Tonweiſe möchte der richtige Vortrag von ſo großer Wichtigkeit ſein, wie bei dieſer, welche durch Langſamkeit, Eintönigkeit und Mangel an richtiger Expoſition des Sprechenden unanhörbar, ſchleppend und unverſtändlich werden kann. Für die Redondillen und Quintillen geziemt, namentlich da, wo ſie Antitheſen, epigrammatiſche Pointen und Spiele des Witzes darbieten, eine etwas mehr gehaltene Sprache; doch iſt die Rapidität, mit der ſie geſprochen werden, noch immer groß, namentlich da, wo ſie nur zur Fortführung der Handlung dienen. Eine beſonders feierliche und majeſtätiſche, mit lebhaftem Gebehrdenſpiel begleitete und ſelbſt das Declamatoriſche nicht verſchmähende Recitation erfordern die Stanzen und ebenſo die Lira's und Silva's, nur daß dieſe etwas langſamer vorzutragen ſind; ganz ſchlicht und einfach müſſen dagegen die reimloſen Jamben hingleiten, während das Sonett mit ſeinem größtentheils bedeutungsvollen und fein dialektiſchen Inhalt die größte Sorgfalt und Berechnung der Accentuation verlangt.

Es iſt eine oft ausgeſprochene Behauptung, daß der Mime nur für die Gegenwart lebe und wirke, und von der Nachwelt keine Kränze zu erwarten habe; ſelbſt ſeine größten Leiſtungen ſind für die ſpäter Geborenen, als wären ſie nie vorhanden geweſen, und das Grab verſchließt, wie ihn ſelbſt, ſo auch die Erinnerung an alle Stunden des Genuſſes und Entzückens, die er der begeiſterten Zuhörerſchaft bereitet hat. Zwei Jahrhunderte ſind nun ſeit dem Ableben der großen Schauſpieler verfloſſen, welche in der Zeit des Lope de Vega ganz Spanien zur Bewunderung hinriſſen, und ſo gänzlich iſt das Andenken an ſie erloſchen,

daß man zu verſtaubten Pergamentbänden ſeine Zuflucht nehmen muß, um nur ihre Namen oder wenige flüchtige Nachrichten über ihr Leben und Wirken aufzufinden. Wir ſtellen dieſe Notizen, ſo viele derſelben uns erreichbar geweſen ſind [220]), im Folgenden zuſammen, wobei wir uns freilich bisweilen mit einer bloßen Nomenclatur begnügen müſſen.

Wo von ſpaniſchen Comödianten die Rede iſt, geſchieht oft der **Nuestra Señora de la Novena** (unſerer lieben Frau zum neuntägigen Gottesdienſt) Erwähnung; dies war nämlich ihre Schutzpatronin, und es hat damit folgende Bewandtniß. Eine Schauſpielerin Catalina Flores durchzog mit ihrem Manne, der ein Tabuletkrämer war und ſeine Waaren von Ort zu Ort verkaufte, zu Fuße das Land, und hielt auf dieſer Reiſe ihre Niederkunft. Die Entbindung war glücklich, aber da die Wöchnerin ihren Mann weiter begleiten mußte, ſo hatte ſie nicht Zeit, völlig zu geneſen, und die Kälte des Winters, der gerade mit ungewöhnlicher Heftigkeit angebrochen war, verſchlimmerte ihren Zuſtand dergeſtalt, daß ſie an allen Gliedern lahm ward. Catalina Flores richtete nun ihre Blicke und ihre Hoffnung, zu geneſen, auf ein Bild der heiligen Jungfrau, das an

220) Sie ſind aus vielen verſchiedenen alt-ſpaniſchen Werken geſammelt, wie aus Lope's **Peregrino en su patria** und den Einleitungen zu ſeinen Schauſpielen, aus der **Filosofia poética** von Lopez Pinciano, aus den **Tablas poeticas** von Francisco Cáscales, aus dem **Gran Tacaño** und andern Schriften des Quevedo, aus der **Plaza universal** von Suarez de Figueroa, aus dem Roman **La Garduña de Sevilla** von Alonſo Caſtillo de Solorzano (Logroño, 1634) u. ſ. w. Andere haben wir aus dem zweiten Bändchen von Pellicer's **Tratado historico** entlehnt.

der Ecke der **Calle del Leon** in Madrid verehrt wurde, und hielt einen neuntägigen Gottesdienſt vor demſelben, mit ſolcher Inbrunſt, daß ſie ſogar die Nächte auf der Straße zubrachte. Am Ende des neunten Tages war, wie behauptet wird, die Kranke geneſen und ihrer Glieder ſo vollkommen wieder mächtig, daß ſie die Krücken, deren ſie ſich bis dahin bedient hatte, als **ex voto** vor dem Muttergottesbilde aufhängte. Dieſes Wunder erregte große Senſation und ward Veranlaſſung, daß die Schauſpieler ſich unter den Schutz jenes heiligen Bildes begaben und „unſere liebe Frau vom neuntägigen Gottesdienſt“ für ihre Patronin erklärten. Die verehrte Statue wurde in die Parochie von San Sebaſtian verſetzt, und hier gründeten die vorzüglichſten Comödianten im Monat Juli des Jahres 1624 eine Cofradie oder Brüderſchaft **de nuestra Señora de la Novena**, welche Congregation länger als ein Jahrhundert fortbeſtanden und die gefeirtſten Künſtler Spaniens zu ihren Mitgliedern gezählt hat.

Ueber die berühmten Schauſpieler aus dem Beginn dieſer Periode, das heißt aus dem letzten Decennium des 16. Jahrhunderts, haben wir größtentheils nur ſehr dürftige Nachrichten. Mehrerer derſelben iſt ſchon im vorigen Bande Erwähnung geſchehen, wir müſſen aber ihre Namen hier wiederholen, weil ſich ihre Wirkſamkeit nicht auf die dort behandelte Epoche einſchränkt.

Alonſo Ciſneros aus Toledo, ein Schauſpieler, der in ſeiner Jugend Mitglied der Truppe des Lope de Rueda, ſpäter Vorſteher einer eigenen Geſellſchaft war, und noch zu Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts eines hohen Rufes genoß. Lope de Vega ſagt im **Peregrino**

en su Patria von ihm, er habe ſeit der Erfindung der Comödien keinen Nebenbuhler gehabt, und ſowohl Lopez Pinciano als Aguſtin de Rojas thun ſeiner mehrfach Erwähnung. Mateo Aleman erzählt in ſeinem Guzman de Alfarache die folgende Anekdote von ihm. „Cisneros und Manzanos, die beiden berühmten Schauſpieler von Toledo, redeten eines Tages mit einander, und jener ſagte zu dieſem: Alle Welt, Manzanos, hält uns für die beiden witzigſten und ſpaßhafteſten Männer unſerer Zeit. Aber nun ſtelle dir vor, der König ließe uns zu ſich rufen, wir träten bei ihm ein und machten ihm das geziemende Compliment (wenn wir es vor Angſt und Verlegenheit könnten), und er fragte uns: Seid Ihr Manzanos und Cisneros? Du würdeſt ja antworten, denn ich vermöchte kein Wort hervorzubringen; aber wenn er nun weiter zu uns ſagte: So tiſcht mir einige Späße auf! — ſo möchte ich doch wohl wiſſen, was wir ihm antworten wollten? — Manzanos erwiderte: Nun, Freund Cisneros, was könnten wir in ſolchem Fall, vor dem uns Gott behüten möge, wohl anders antworten, als daß die Späße noch nicht gar ſeien?

Rios, einer von den umherziehenden Hiſtrionen, welche die Hauptrolle in der unterhaltenden Reiſe des Rojas ſpielen, aus Toledo gebürtig, geſtorben im Jahre 1610, wird von Lope de Vega am angeführten Orte wegen der vortrefflichen Komik, wegen der Natürlichkeit und Anmuth ſeines Spiels geprieſen. Dieſer Rios gab, wie ſchon beiläufig erwähnt wurde, den Gracioſo in Lope's Franceſilla, die älteſte Figur dieſer Gattung, die in Spanien geſehen wurde.

Alonſo und Pedro de Morales werden ſchon

von Rojas als dramatiſche Dichter und Schauſpieler gerühmt. Ihre Comödien ſind in Vergeſſenheit gerathen, ihr Ruhm als Schauſpieler aber hat ſie überlebt. Alonſo de Morales hieß bei ſeinen Bewunderern der Göttliche und wird von Andres Claramonte (**Letania moral**) der Fürſt der Schauſpieler genannt. Nicht minder berühmt, als er ſelbſt, war ſeine Gattin, die durch ihre Schönheit und ihre Talente ausgezeichnete Juſepa Vaca. Man erzählt die Anekdote, daß Morales bei der Ankunft in Madrid ſeine Frau durch Recitation eines pathetiſchen Sonetts vor den Gefahren des Lebens in der Reſidenz gewarnt und, um ſeinen Ermahnungen mehr Nachdruck zu geben, einen mächtigen Stock über ihrem Haupte geſchwungen habe. Dieſer Alonſo war nach Figueroa's **Plaza universal** im Jahr 1615 ſchon geſtorben, wogegen Pedro de Morales, der von Cervantes (Reiſe zum Pernaß **cap.** 2) der Liebling der Muſen, das Muſter von Geiſt, Witz und Anmuth genannt wird, noch im Jahr 1635 gelebt haben muß, da ſich im Montalvans **Fama posthuma** ein von ihm verfaßtes Sonett auf den Tod des Lope de Vega findet.

Angulo. Es gab zwei, auf den ſpaniſchen Bühnen berühmte Männer dieſes Namens, deren einer, zur Unterſcheidung von dem andern **Angulo el malo** genannt, Direktor einer Comödientruppe und dramatiſcher Dichter war, der andere eines hohen Rufes als Schauſpieler genoß (**Cervantes, Coloquio de los Perros**).

Zu den gefeiertſten Schauſpielern und Theaterdirektoren aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts gehören ferner Solano, Velasquez, Tomas de Fuente, Alcocer,

Gabriel de la Torre, Ramirez, Nobles, Villegas, Navarrico, Quirós, Miguel Ruiz, Marcos Ramirez, sämmtlich aus Toledo; Francisco Osorio, Geronimo Lopez, Pedro Rodriguez, Juan de Vergara, Alonso Riquelme, Villegas, Gerónimo Lopez, Alcaraz, Vaca, Gaspar de la Torre, Galvez, Saldaña, Salcedo, Villalva, Murillo, Segura, Renteria, Tomas Gutierrez, Avendaño und Mainel. —

Ausgezeichnete Schauspielerinnen derselben Zeit waren Anna de Velasco, Mariana Paez, Mariana Ortiz, Mariana Vaca, Gerónima de Salcedo.

Als die gepriesensten unter denen, welche noch bis gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts auf den Brettern glänzten, haben wir zu nennen:

Pinedo. Die Familie der Pinedo hat mehrere ausgezeichnete Schauspieler hervorgebracht, und das Vorurtheil des Publikums für dieselbe war gegen Ende der Regierung Philipp's IV. so groß, daß man nur ihren Namen zu führen brauchte, um sich Erfolg auf der Bühne versprechen zu dürfen. Den Vornamen des Pinedo, der zur Zeit des Lope de Vega vor Allen berühmt war und von diesem (im Peregrino) als der bewundernswürdigste unter den verschiedenen Comödianten dieses Namens gepriesen wird, haben wir nicht aufzufinden vermocht.

Alonso de Olmedo, von vornehmer Familie, zu Talavera de la Reyna geboren und anfänglich Page am Hofe Philipp's III., ergriff aus Liebe zu einer schönen Schauspielerin den Histrionenstand und gesellte sich zu der Truppe, die unter der Direction des Mannes jener Dame

ſtand. Es traf ſich, daß ein Theil dieſer Truppe auf der Ueberfahrt nach Velez-Málaga in die Gefangenſchaft Mauriſcher Seeräuber gerieth. Unter den Gefangenen war auch der Direktor, und da dieſer lange nichts von ſich hören ließ, ſo daß man ihn für geſtorben hielt, ſo vermählte ſich Alonſo mit der Gattin des Todtgeglaubten; als aber etwa zwei Jahre nach jenem Vorfall Mann und Frau einſt in Granada bei Tiſche ſaßen, trat unerwartet der erſte Gemahl der Letzteren in das Zimmer und fragte nach dem Direktor Alonſo de Olmedo; dieſer ſtand ſogleich vom Tiſche auf und ſagte zu ſeiner Frau: „Señora, die Ankunft dieſes Herrn zwingt uns zur Trennung; erlaubt mir, daß ich mir ein anderes Quartier ſuche, denn ich darf nicht länger hier bleiben.“ Olmedo that, wie er geſagt hatte, und begab ſich nach Saragoſſa, wo er ſich zum zweiten Mal vermählte. Einer ſeiner Söhne aus dieſer Ehe, der genau den Namen des Vaters führte, ſpielte ſpäter unter Philipp IV. mit großem Beifall die erſten Liebhaberrollen auf den Bühnen von Madrid.

Andres de la Vega, ein ſehr geſuchter Theaterdirektor und einer der Gründer der Brüderſchaft **de nuestra Señora de la Novena.** Berühmter noch, als er, war ſeine Gattin, Maria de Córdoba y de la Vega, die unter dem Namen Amaryllis von den vorzüglichſten Dichtern ihrer Zeit beſungen worden iſt und unter Philipp III. ſo wie zu Anfang der Regierung Philipp's IV. als die ausgezeichnetſte Schauſpielerin Spaniens geprieſen ward, und außer im recitirenden Schauſpiel auch im Geſang, Tanz und Saitenſpiel glänzte [221]).

[221]) Caramuel, Primus calamus, T. II. pag. 706.

Don Pedro Antonio de Castro, der Stammvater vieler anderen Castro's, die während des 17. Jahrhunderts auf den spanischen Theatern Ruhm einärnteten und deren Linie sich im achtzehnten mit Damian de Castro schloß. Unser Pedro Antonio stammte aus adliger und sehr angesehener Familie und bekleidete ein bedeutendes Amt, das ihm Aussicht auf die höchsten Ehrenstellen zu eröffnen schien, als die Bekanntschaft mit der schönen und reichbegabten Schauspielerin Antonia Granados ihn bestimmte, seinen ganzen künftigen Lebensplan zu verändern. Diese Dame, welche eine Tochter des Schauspielers Juan Granados war und wegen ihrer Reize und Talente die göttliche Antandra genannt wurde, fesselte den jungen Castro dergestalt, daß er ihr seine Hand reichte und den Beamtenstand mit dem Schauspielerleben vertauschte.

Damian Arias de Peñafiel, einer der eminentesten Künstler seiner Zeit, von dem Caramuel sagt, er habe eine klare und silberne Stimme, ein treffliches Gedächtniß, eine ausdrucksvolle und lebendige Action gehabt und es habe geschienen, als ob in jeder Bewegung seiner Zunge die Grazien wohnten, jede Regung seiner Hände von Apoll geleitet worden sei [222]). Der Ruf, dessen er sich erfreute, war so groß, daß die berühmtesten Redner von Madrid bei ihm Unterricht in der Redekunst nahmen, und der Beifall, den er fand, so ungeheuer, daß es in einem der Zwischenspiele von Luis de Benavente heißt: „Wenn Arias sich in einem Theater zeigte, so wurden die Dächer abgedeckt, die Bretter brachen zusammen, die Bänke seufzten, die Logen krachten und der Einnehmer hatte keinen Raum, um

[222]) Primus Calamus, T. II. pag. 706.

alles eingehende Geld zu verwahren.“ [223]) Dieſer gefeierte Schauſpieler faßte mitten in der Laufbahn ſeines Ruhmes den Entſchluß, der Welt zu entſagen und in einen ſtrengen Mönchsorden zu treten; aber ein unvorhergeſehener Zwiſchenfall hinderte ihn, die Gelübde abzulegen, und er kehrte auf die Bühne zurück. Er ſtarb zu Arcos, wo ihn der Herzog als ausgezeichneten Mann in ſeiner Familiengruft beiſetzen ließ.

Roque de Figueroa, aus einer angeſehenen, in Cordova anſäſſigen Familie ſtammend, erhielt eine ſorgfältige und gelehrte Erziehung und ſollte ſich nach dem Willen ſeiner Eltern dem Staatsdienſte widmen; aber der Hang zum Theater ließ ihn den Studien untreu werden und die Bretter betreten. Sein vorzügliches Spiel erwarb ihm großen Ruf und er trat nicht allein in Madrid, Zaragoza, Valencia, Barcelona und Liſſabon unter allgemeinem Beifall auf, ſondern durchzog auch Italien und die Niederlande mit ſeiner Truppe, überall Ruhm und reichlichen Lohn einärntend. Seine Bühnenlaufbahn zieht ſich beinahe durch die ganze Blüthenperiode des ſpaniſchen Theaters, denn er erreichte das hohe Alter von achtzig Jahren.

Die beiden berühmten Schauſpielerinnen Amaryllis und die göttliche Antandra ſind ſchon genannt worden. Eines gleichen Rufes genoß die wegen ihres Talents, ihrer Schönheit und ihrer Tugend gleich gefeierte Maria (oder Damiana) Riquelme, von welcher Caramuel (**Primus calamus, Tom. II. p. 705**) ſagt: „Um dieſe Zeit (d. h. um das Jahr 1624) bewunderte man auf den Theatern die ſchöne Riquelme, welche eine ſo lebhafte Einbildungskraft

[223]) **Entremeses de Benavente, fol. 196.**

beſaß, daß ſie zum Erſtaunen Aller bei der Darſtellung die Geſichtsfarbe veränderte, und bald, wenn die Rolle freudige Empfindungen mit ſich brachte, in allen ihren Zügen verklärt ſchien, bald bei einem traurigen Ereigniß leichenblaß wurde; in dieſen Uebergängen von einem Affekt zu dem anderen war ſie ſo einzig, daß Keiner ſie darin nachzuahmen vermochte." Sie war mit dem Schauſpieldirektor Manuel Vallejo vermählt, in deſſen Truppe ſie ſpielte. Der Chroniſt der Brüderſchaft unſerer lieben Frau vom neuntägigen Gottesdienſt erzählt: „Im Jahre 1631 trat Maria Riquelme in die Cofradie. Sie war wegen ihree Schönheit und wegen ihres göttlichen Talents für die Darſtellung den Nachſtellungen der Liebenden ſehr ausgeſetzt geweſen, aber man hatte nie etwas für ihren Ruf Nachtheiliges von ihr gehört, vielmehr immer nur, daß ſie äußerſt fromm ſei und wie eine Heilige lebe." Der Ruf der Frömmigkeit, in welchem die Riquelme ſtand, wurde noch durch das ſtille und bußfertige Leben vermehrt, das ſie nach dem Tode ihres Mannes, den Brettern entſagend, in Barcelona führte, wo ſie im Jahre 1656 ſtarb.

Von ähnlichem Verlauf iſt die Lebensgeſchichte der Franziska Baltaſara, die beſonders in der Darſtellung der Rollen von Weibern, welche Männerkleidung annehmen, für unübertrefflich galt. Sie war mit dem Gracioſo Miguel Ruiz verheirathet und galt für eine der ſchönſten Zierden der ſpaniſchen Bühnen. Sie ſtand gerade auf dem Höhenpunkt ihres Ruhmes, als ſie plötzlich den Entſchluß faßte, nicht nur den Schauplatz ihrer bisherigen Triumphe zu verlaſſen, ſondern der Welt gänzlich zu entſagen. Sie zog ſich in eine Einſiedelei zurück, in welcher

ſie den Reſt ihres Lebens in frommen Betrachtungen und ſo ſtrenger Buße hinbrachte, daß ſie in den Ruf der Heiligkeit kam. Ein Schriftſteller jener Zeit erzählt, bei ihrem Tode hätten die Glocken von ſelbſt geläutet und bei ihrem Leichenbegängniß ſeien noch verſchiedene andere Wunder geſchehen. — Das Leben und Ende dieſer Schauſpielerin iſt von Guevara, Antonio Coello und Francicco de Rojas in einer Comödie **La Baltasara** dramatiſirt worden.

Eine andere ſehr gefeierte Schauſpielerin war Angela Dido, welche ihren Namen von der hohen Vortrefflichkeit führte, mit welcher ſie die Rolle der Königin von Carthago in dem Trauerſpiel „Dido" von Guillen de Caſtro ſpielte. In Bezug auf die übrigen berühmten Comödianten und Comödiantinnen aus der Zeit des Lope de Vega muß es uns genügen, hier deren Namen zuſammenzuſtellen:

Juan Rana, nach Caramuel der trefflichſte Komiker, der je die ſpaniſchen Bühnen betreten; er blühte unter Philipp **III.** und **IV.** — Heredia, ein Schauſpieldirektor und Acteur, der ſchon im Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts eines bedeutenden Rufes genoß; ſeine gleichfalls mit Auszeichnung genannte Frau, Maria de Heredia, ſcheint ihn um ein Bedeutendes überlebt zu haben; ſie ſtarb zu Neapel im Jahre 1658. — Chriſtobal de Avendaño, geſtorben 1635, und Tomas Fernando Cabredo, geſtorben 1634, zwei der Gründer der **Cofradia de Nuestra Señora de la Novena.** — Chriſtobal Santiago Ortis. Valdez. Sánchez. Pedro Cibrian. Melchor de Leon. Porras. Santander. Miguel Ramirez. Chriſtoval. Cintor. Gerónimo Lopez. Juana de Villalva. Micaela de Lujan. Anna Muñoz.

Gerónima de Burgos. Polonia Perez. Maria de los Angeles. Maria de Morales.

Als Seitenstück zu den schon früher mitgetheilten Schilderungen des Treibens der spanischen Schauspieler möge hier noch ein Fragment aus dem Gran Tacaño des Quevedo stehen. Don Pablo, der Erzschalk, erzählt im 22. Capitel dieses komischen Romans Folgendes:

„In einem Wirthshause traf ich eine Truppe Comödianten, welche auf dem Wege nach Toledo begriffen waren. Sie hatten drei Wagen bei sich, und Gott fügte es, daß sich unter ihnen ein Universitätsfreund von mir befand, der dem Studiren entsagt hatte und Schauspieler geworden war. Ich sagte ihm, mir sei daran gelegen, Madrid zu verlassen, und nach Toledo zu gehen. Der Mensch erkannte mich kaum wegen der Schmarre im Gesichte, und hörte nicht auf, sich zu kreuzigen und zu segnen. Endlich erwies er mir für mein Geld die Freundschaft, von den Andern einen Platz für mich zu erbitten, daß ich mit ihnen ginge. Wir packten uns auf, Männer und Weiber unter einander; eine unter ihnen, die Tänzerin, die auch die Königinnen und ersten Rollen in der Comödie machte, schien mir außerordentlich frei. Ihr Mann saß eben neben mir, und ohne zu wissen, mit wem ich redete, gab ich ihm zu erkennen, daß ich Lust zu ihr hätte, und fragte ihn: „Wie könnte man wohl Gelegenheit bekommen, diese Dame zu sprechen und etwa zwanzig Escudos mit ihr zu verthun? Denn sie scheint mir so munter, wie schön!“ — „Das kommt mir nicht wohl zu, diese Anweisung zu geben,“ erwiderte er, „denn ich bin ihr Männ. Lassen Sie mich aus dem Spiele; doch, ohne Eifersucht zu reden (denn mich rührt keine), man kann mit

ihr ſo viel Geld verthun, wie man will; denn eine ſo gute und luſtige Perſon gibt es auf der ganzen Erde nicht weiter. Mit dieſen Worten ſprang er vom Wagen und ging zu einem andern; wie es ſchien, um mir Platz zu machen, daß ich mich mit ihr unterhalten könnte. Die Antwort des Mannes gefiel mir ſehr, und ich ſah, daß man von dieſer Art Männern mit dem Apoſtel ſagen kann: ſie haben Weiber, als hätten ſie keine, wiewohl leider in ganz anderem Sinne! Ich machte mir die Gelegenheit zu Nutze. Sie fragte mich, wohin ich wollte, ſowie nach meinen Umſtänden, und meiner Lebensart. Endlich, nach langem Schwatzen, verſchoben wir unſer Rendezvous bis Toledo, und unterhielten uns unter Wegs vortrefflich. Zufälligerweiſe recitirte ich ein Stück aus der Comödie vom St. Alexo, deſſen ich mich noch aus meiner Jugend erinnerte. Ich declamirte es ſo gut, daß ich bei ihnen ein Verlangen erweckte, mich unter ſich zu haben. Da ſie von meinem Freunde, der bei der Geſellſchaft war, meine Unglücksfälle und Widerwärtigkeiten erfahren hatten, ſo ſchlugen ſie mir vor, unter ihre Truppe zu gehen. Das Comödiantenleben behagte mir ſo wohl, ich brauchte Unterſtützung ſo nöthig, und die junge Frau hatte mir ſo ſehr gefallen, daß ich mich auf zwei Jahre bei dem Direktor engagirte; es wurde ſchriftlich niedergeſetzt; er gab mir die Koſt und bezahlte mir die Vorſtellungen. — Als wir nach Toledo kamen, gab man mir drei bis vier Loas und Gravitätsrollen, die ſich wohl zu meiner Stimme ſchickten, zu ſtudiren. Ich wandte allen Fleiß an, und declamirte die Antritts-Loa auf der Bühne. Es war darin die Rede von einem Schiffe (wovon ſie alle handeln), welches vom Sturme

zerſchlagen und ohne Mundvorrath wäre. Hier iſt der Hafen, ſagte ich; ich bat wegen der Fehler um Verzeihung, flehte um geneigtes Gehör, und trat ab. Es wurde mir laut zugeklatſcht, und kurz, ich erſchien mit Glück auf der Bühne. Wir ſpielten dann eine Comödie von einem unſerer Schauſpieler, von denen ich mit Verwunderung hörte, daß ſie auch Dichter ſeien, da ich geglaubt hatte, daß nur ſehr gelehrte und weiſe Männer und nicht ſo äußerſt unwiſſende Leute dazu taugten. Aber ſo weit iſt es ſchon gekommen, daß kein Theaterdirektor iſt, der nicht Comödien ſchriebe, und kein Schauſpieler, der nicht ſeine Farce von Mohren und Chriſten machte, während ich mich erinnere, daß wir früher keine anderen Schauſpiele hatten, als von dem guten Lope de Vega und von Ramon. Kurz, dieſe Comödie wurde den erſten Tag vorgeſtellt, und Niemand verſtand etwas davon. Den zweiten Tag ſpielten wir eine andere, und Gott wollte, daß ſie mit einem Kriege anfing. Ich kam bewaffnet heraus, mit einem runden Schilde; und zu meinem Glücke, denn ich wäre ſonſt mit Quitten, Aepfelſtücken und Melonenſchalen niedergemacht worden. Man hat nie einen ſolchen Wirbelwind von Ausziſchen und Hohngelächter geſehen, und die Comödie verdiente es auch, indem darin ohne Abſicht und Zweck ein König aus der Normandie in Einſiedlerstracht und zwei poſſenhafte Bediente erſchienen. Die Entwickelung des Knotens war nichts Geringeres, als die Verheirathung Aller, und nun urtheile man von dem Uebrigen. Kurz, wir bekamen unſern verdienten Lohn.

Mit unſerm Kameraden, dem Poeten, ſprangen wir übel um. Ich ſagte ihm, er möge bedenken, daß wir noch

ſo glücklich davon gekommen ſeien, und ſolle durch Schaden klug werden. Er geſtand mir, daß nichts von der ganzen Comödie von ihm ſei, ſondern daß er von dem und jenem Stücke etwas genommen und ſo den Bettlermantel zuſammengeflickt habe. Das ganze Verſehen beſtehe nur darin, daß die Lappen ſchlecht zuſammengenäht ſeien. Er ſetzte hinzu, wenn es ſtreng genommen würde, ſo wären alle Schauſpieler, welche Comödien ſchrieben, zum Wiedererſatz verbunden, da ſie ſich alle Stücke, die ſie aufführten, zu Nutze machten, und da der Vortheil, drei- bis vierhundert Realen zu gewinnen, ſie leicht zu ſolchem Thun veranlaßte. Ueberdies, wenn ſie durch die verſchiedenen Städte kämen und der Eine oder der Andere ihnen Comödien vorläſe, bäten ſie ſich dieſelben aus, um ſie anzuſehen, und beſtöhlen ſie, und nachdem ſie etwas Albernes hinzugeſetzt und etwas Gutes weggelaſſen hätten, gäben ſie ſolche für eignes Gut aus. Er verſicherte mich, daß es keinen Schauſpieler gebe, der nur eine Strophe auf eine andere Art zu machen wiſſe. Die Erfindung ſchien mir nicht übel, und ich geſtehe, daß ich ſelbſt geneigt dazu war, weil ich einige Anlage zur Dichtkunſt bei mir fand; zumal da ich ſchon Bekanntſchaft mit einigen Dichtern gemacht und den Garcilaſo geleſen hatte. Ich beſchloß alſo, mich auf dieſe Kunſt zu legen. Und hiermit, ſo wie mit Comödienſpiel und Agiren, brachte ich meine Zeit zu, dergeſtalt, daß ich mir nach Ablauf eines Monats ſchon einen Namen gemacht hatte, indem ich viele gute Comödien verfertigte und den vorigen Fehler wieder gut machte. Man nannte mich Alonſete, weil ich geſagt hatte, daß ich Alonſo hieße, gab mir auch den Zunamen „der Grauſame," wegen einer ſchrecklichen Figur, die ich mit

großem Beifalle der Mosqueteros und des Pöbels dargestellt hatte. Ich hatte schon drei Paar Kleider, und andere Direktoren suchten mich von der Gesellschaft zu verführen. Ich sprach schon als Kenner von der Comödie, kunstrichterte und bekrittelte die berühmtesten Schauspieldichter, tadelte die Gesten des Pinedo, lobte die natürliche Haltung des Sanchez, und sagte, Morales sei ganz leiblich. Man verlangte mein Gutachten über die Dekorationen der Theater und deren Anordnung. Kam Jemand, eine Comödie vorzulesen, so war ich es, der sie anhörte. Aufgemuntert durch diesen Beifall, machte ich endlich als Dichter den Anfang mit einer kleinen Romanze. Gleich darauf verfertigte ich ein Zwischenspiel, und es gefiel nicht übel. Ich wagte mich an eine Comödie, und damit sie etwas Geistliches haben möchte, betitelte ich sie: **Nuestra Señora del Rosario.** Sie hob mit Trompeten an, hatte ihre Seelen aus dem Fegfeuer und ihre Teufel, nach damaliger Gewohnheit, mit ihrem „bu bu" beim Weggehen und „ri ri" bei'm Auftreten. Den Leuten behagte der Name Satan in den Strophen ungemein, so wie auch die Art, wie ich erklärte, daß er vom Himmel gefallen, und dergleichen Dinge mehr. Kurz, meine Comödie wurde gespielt und gefiel ausnehmend wohl. Man ließ mir kaum Zeit, zu arbeiten; denn Verliebte kamen zu mir gelaufen, um **Coplas** von mir zu haben, der Eine auf die Augenbrauen, der Andere auf die Augen, Jener auf die Hände und Dieser eine kleine Romanze auf die Haare seiner Dame. Jedes hatte seinen gesetzten Preis, aber da es noch mehr Buben gab, so war ich wohlfeil, damit sie zu der meinigen kommen möchten. Den Sacristanen und Almosenbettleriunen für die Nönnen

diente ich mit Villancicos; die Blinden unterhielten mich für Gebete, wovon mir jedes mit acht Realen bezahlt wurde. Auf dieſe Weiſe machte ich die beſten Geſchäfte von der Welt, war reich und glücklich, und ſtrebte ſchon danach, ſelbſt Direktor einer Truppe zu werden.

Eines Tages begegnete mir der luſtigſte Zufall, der ſich denken läßt, und obgleich er zu meiner Schande gereicht, will ich ihn doch erzählen. Wenn ich eine Comödie ſchrieb, pflegte ich in meine Bodenkammer zu gehen und dort den ganzen Tag zu bleiben. Eine Magd brachte mir dann das Eſſen und ſetzte es hin. Ich hatte die Gewohnheit, wenn ich ſchrieb, ſehr laut zu declamiren, als wenn ich auf der Bühne ſtände. Nun wollte der Teufel, daß ich gerade in der Stunde und in dem Augenblick, da die Magd die Treppe, die ſehr eng und dunkel war, mit dem Topfe heraufkam, an der Schilderung einer wilden Jagd dichtete und in den Geburtswehen meiner Comödie mit lautem Geſchrei rief:

Hüt' dich, hüt' dich vor dem Bären!
Mich zerriß er ſchon zu Stücken,
Und jetzt iſt er dir im Rücken
Und gedenkt dich zu verzehren!

Die Magd, welche eine Gallizierin war, glaubte bei den Worten „und gedenkt dich zu verzehren," daß es wahr ſei und daß ich ſie warnen wolle. Voll Schrecken ſuchte ſie zu entfliehen, trat in der Beſtürzung auf ihren Rock, rollte die ganze Treppe hinunter, warf den Topf hin, zerbrach die Schüſſeln und rannte auf die Gaſſe, indem ſie ſchrie: „ein Bär zerreißt einen Menſchen!" — So geſchwind ich auch hinterher lief, ſo ſtand doch ſchon die ganze Nachbarſchaft um mich verſammelt und fragte nach dem Bären; und

obwohl ich ihnen betheuerte, es sei ein Irrthum von dem Mädchen gewesen und weiter nichts, als was ich aus der Comödie hergesagt hätte, so wollten sie es doch nicht glauben. Ich bekam also denselben ganzen Tag nichts zu essen; meine Cameraden erfuhren es, und die ganze Stadt machte sich über diesen Zufall lustig. Dergleichen Dinge begegneten mir viele, so lange ich das Amt eines Dichters bekleidete und Comödiant war.

Es trug sich nachmals zu, daß die Gläubiger erfuhren, der Direktor unserer Truppe (denn an den halten sie sich immer) habe in Toledo gute Geschäfte gemacht. Sie klagten ihn daher, ich weiß nicht wegen welcher Schulden, aus und warfen ihn in's Gefängniß. Dadurch wurde die ganze Gesellschaft zerrissen, und Jeder ging seinen Weg. Meine Cameraden wollten mich zwar zu andern Truppen führen, aber, die Wahrheit zu sagen, ich fühlte zu dem Schauspielerleben keine rechte Lust, und nur die Noth hatte mich gezwungen, mich dazu zu bequemen. Da ich mich bei Gelde und wohlgekleidet sah, so dachte ich auf nichts weiter, als ein lustiges Leben zu führen. Ich nahm also von Allen Abschied, und sie gingen fort."

Die Periode, in welcher die Darstellungen spanischer Comödiantenruppen im Auslande, namentlich in Italien, England und Frankreich, ihre allgemeinste Verbreitung fanden, so wie auch Uebersetzungen und Bearbeitungen castilianischer Bühnenstücke am meisten in Schwung kamen, beginnt erst in dem zweiten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts; allein die Anfänge dieser Erscheinungen lassen

ſich viel höher hinauf verfolgen. Von der Frage, ob man in England ſchon zur Zeit Shakſpeare's mit dem ſpaniſchen Drama bekannt geweſen ſei, iſt ſchon oben gehandelt worden. Die früheſte Nachricht von dem Auftreten einer ſpaniſchen Schauſpielergeſellſchaft in London iſt, wie erwähnt, vom Jahre 1635; am 23. December dieſes Jahres ſpielte Juan Navarro mit ſeiner Geſellſchaft vor König Karl I. [224]); die älteſten engliſchen Dramen, die ſich unzweifelhaft als Nachahmungen caſtilianiſcher ankündigen, gehören der Zeit Karl's II. an; doch haben wir oben die Gründe angeführt, welche auf eine weit frühere Bekanntſchaft der engliſchen Dramatiker mit denen der Halbinſel ſchließen laſſen. — Die Nachrichten von der Verbreitung ſpaniſcher Comödien und Comödianten in Italien ſind poſitiver und ſteigen in noch frühere Zeit hinauf. Hier waren, wie wir wiſſen, ſchon die Stücke des Torres Naharro geſpielt worden. Die von zahlreichen Spaniern bewohnten Städte Neapel und Mailand verſprachen den ſpaniſchen Schauſpielertruppen eine reichliche Ernte. Allein dieſe Truppen beſchränkten ſich nicht auf die genannten Städte, ſondern durchzogen das ganze Land. Der Pater Tomas Hurtado erzählt von ſpaniſchen Comödianten, die unter dem Pontificat Gregor's XV. (1621—23) in Rom Vorſtellungen gegeben hätten [225]), und in dem Leben der Actrice Maria Laredo leſen

[224]) „10 l. paid to John Navarro for himself and the rest of the company of Spanish players for a play presented before his Majesty Dec. 23 d 1635. — Office-book of the Lord Chamberlain. Collier, Vol. II. pag. 69.

[225]) Tomas Hurtado, Tractatus varii resolutionum moralium, pars posterior, pag. 127.

wir, ſie habe ſich beſtändig bei den Schauſpielergeſellſchaften, welche Italien durchzögen, aufgehalten, ohne je nach Spanien zu kommen. Nach Riccoboni nahm ſeit dem Jahre 1620 der Geſchmack an ſpaniſchen Theaterſtücken in Italien ſo überhand, daß Ueberſetzungen und Nachahmungen der Stücke des Lope de Vega und ſeiner Zeitgenoſſen die originalen Trauer- und Luſtſpiele der Italiener beinahe gänzlich von der Bühne verdrängten [226]). Der berühmte Verfaſſer des **Adone**, Marino, ſagt in ſeiner Trauerrede auf Lope's Tod, es ſei in Italien und Frankreich üblich, daß die Theaterdirektoren, um den Gewinn von ihren Vorſtellungen zu erhöhen, auf den Anſchlagzetteln ankündigten, die aufzuführende Comödie ſei von der Erfindung des Lope de Vega, und dieſer bloße Name genüge, um ſo viele Zuſchauer herbeizulocken, daß weder das Haus die Menſchenmenge, noch die Caſſe die Einnahme zu faſſen vermöge [227]).

In noch größerem Maaße, als in Italien, wurden die Minen der ſpaniſchen Theaterdichter in Frankreich ausgebeutet. Schon die Kriege Franz I. hatten dazu gedient, das caſtilianiſche Idiom jenſeits der Pyrenäen zu verbreiten; die Vermählung Ludwig's **XIII.** mit Anna Mauricia, Tochter Philipp's **III.**, brachte dieſe Sprache am Pariſer Hofe noch mehr in Aufnahme. Es iſt in hohem Grade wahr-

[226]) **Riccoboni, Histoire du Théatre italien, T. I. pag. 47.**

[227]) **Basti per onor di Lope il consenso ed applauso delle nazioni, poichè in Italia e Francia quelli che rappresentano Commedie per accrescere il guadagno mettono nei Cartelli, che rappresentano un soggetto di Lope de Vega, e con questo manca loro Coliseo per la gente e Casse per i danari. Obras sueltas, B. XXI. S. 18.**

ſcheinlich, daß ſchon in der erſten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts ſpaniſche Comödianten in Paris Vorſtellungen gegeben haben, wiewohl es uns nicht gelungen iſt, beſtimmte Nachrichten hierüber aufzufinden. Die Notiz von der Truppe des Sebaſtian de Prado, welche mit Philipp's **IV.** Tochter, der Infantin Maria Tereſa, nach Spanien kam, gehört der nächſtfolgenden Abtheilung der ſpaniſchen Theatergeſchichte an. Ganz unzweideutig aber gibt ſich die Einwirkung der ſpaniſchen Dramatiker auf die franzöſiſchen auch ſchon während der vorliegenden Periode in den vielen Stücken kund, welche dieſe ganz oder theilweiſe von jenen entlehnt haben. Die Franzoſen des ſiebzehnten Jahrhunderts ſelbſt haben hieraus kein Hehl gemacht. Corneille und Molière verſchweigen nicht, wie viel ſie den Spaniern verdanken; Fontenelle, der Neffe des Corneille, ſagt geradezu: „Zur Zeit meines Oheims war es gebräuchlich, faſt alle Stoffe bei den Spaniern zu borgen, welche ein ſo großes Uebergewicht in dieſen Materien beſaßen;" und Voltaire geſteht ein, „daß Frankreich Spanien ſeine erſte wahre Tragödie und ſein erſtes Charakterluſtſpiel verdanke." Wenn der letztgenannte Autor weiter ſagt: „Die Franzoſen haben ſich zur Zeit Ludwig's **XIII.** und **XIV.** mehr als vierzig dramatiſche Arbeiten der Spanier angeeignet," ſo muß man dieſe Angabe noch für viel zu gering halten. Einige beſonders berühmte Beiſpiele ſolcher Entlehnungen, wie der Cid und der **Menteur** des Corneille, das **Festin de Pierre** von Molière ſind unter den Artikeln Guillen de Caſtro, Alarcon und Tirſo de Molina ſchon erwähnt worden. Dieſe Stücke ſind eingeſtandener Maaßen Bearbeitungen berühmter ſpaniſchen Originale; allein es finden ſich noch-

sehr viele andere französische Trauer- und Lustspiele, welche ohne Anerkennung der Schuld von denselben Gläubigern geborgt sind. Es kann nicht unsere Absicht sein, hier ein genaues und vollständiges Verzeichniß dieser Entwendungen zu liefern; denn wenn es auch minder unerfreulich wäre, lange und mühsame Nachforschungen in einer Diebshöhle anzustellen, so würde doch eine solche ausführliche Untersuchung in einer Geschichte des Spanischen Theaters am unrechten Platze stehen. Wir begnügen uns daher, die Geschichte dieser Plünderung nur im summarischen Abriß darzustellen und die bemerkenswerthesten Plagiate anzuführen, welche die französischen Dichter an Lope und seinen Zeitgenossen verübt haben. Der noch zahlreicheren Entlehnungen aus Calderon und den Späteren kann erst im folgenden Bande gedacht werden.

Schon der überfruchtbare Theaterschreiber Hardy (man hätte wohl Unrecht, ihn Dichter zu nennen; seine Thätigkeit fällt in die Jahre 1600—1620) kannte und benutzte die Fundgrube anziehender Erfindungen und spannender Verwicklungen, welche die spanische Literatur darbot. Unter den 41 Stücken von ihm, die gegenwärtig noch von den 800, welche er verfaßt haben soll, übrig sind, befinden sich mehrere aus dieser Quelle geschöpfte; so die **Félismène** nach der Diana des Montemayor und die **Force du sang** nach einer Novelle des Montemayor. Eine Benutzung spanischer Comödien kommt unter seinen noch vorhandenen Schauspielen nicht vor, doch ist wohl anzunehmen, daß er auch von diesen Vortheil zu ziehen gewußt hat, wie die Masse seiner verloren gegangenen Werke vermuthlich darthun würde.

An der Spitze der französischen Dramatiker, deren Werke fast durchaus Nachahmungen spanischer sind, steht Rotrou, und zwar nicht bloß der Zeit, sondern vielleicht auch dem Werthe nach. Er zeigt einen empfänglichen Sinn für die Schönheiten seiner Originale und ein entschiedenes Talent, dieselben wiederzugeben. In seiner **Belle Alfrède** (nach der **Hermosa Alfreda** des Lope de Vega), seiner **Laure persécutée** (nach der **Laura perseguida** desselben Dichters), seinem **D. Lope de Cordonne** (nach eben dessen **Lope de Cordona**) ist das poetische Colorit, die Gluth der Phantasie und die Lebendigkeit der Darstellung, welche uns in den Gebilden des spanischen Dichters entzückt, zwar etwas abgeschwächt, aber doch immer noch mit einem Theil des ursprünglichen Glanzes in die Copien übergegangen. Dasselbe kann man von seinen **Occasions perdues** (nach Lope's **Ocasion perdida**) und seinem **D. Bernard de Cabrère** (nach der Comödie **La adversa fortuna de D. Bernardo de Cabrera** von Mira de Mescua) rühmen. **La Bague de l'oubli** ist eine Nachahmung der **Sortija del olvido** von Lope de Vega und hat später den Gedanken zu einem der besten französischen Lustspiele, dem **Roi de Cocagne** von Legrand hergegeben. Wären Rotrou's Nachfolger auf dieser Bahn fortgeschritten, man hätte der französischen Bühne nur Glück wünschen können. Aber leider schlug schon Corneille in seinen Bearbeitungen spanischer Dramen einen Weg ein, auf welchem die Trefflichkeit der letzteren gänzlich zu Grunde gerichtet werden mußte. Wir haben schon gesehen, wie vollkommen in seinem Cid alle Schönheiten der bewunderungswürdigen Tragödie des Guillen de Castro untergegangen sind, wie er das geist-

und lebenvolle Luſtſpiel des Alarcon, **La verdad sospechosa** in eine trockne und langweilige, gar nicht mehr in's Bereich der Poeſie gehörende, Studie umgewandelt. Unter ſeinen übrigen Dramen ſind **Don Sanche d'Aragon** dem **Palacio confuso** des Lope de Vega, **La Suite du Menteur** eben deſſen **Amar sin saber a quien** nachgeahmt. Gewiß gehören dieſe beiden Dramen zu den beſſeren der franzöſiſchen Literatur; nur wolle man ſie nicht mit den trefflichen Originalen vergleichen, denn dann tritt Corneille's mangelnder Beruf für die Poeſie ſogleich auf's unwiderleglichſte hervor. Die Erfindung in den genannten Schauſpielen iſt ſo glücklich, ihre innere dichteriſche Lebenskraft ſo unvergänglich, daß wohl keine Bearbeitung dieſelbe ganz zu zerſtören vermag; aber der Franzoſe hat kaum irgend etwas, als das dürre Gerippe der Handlung, in ſeine Bearbeitung hinüberzunehmen vermocht und deren Bewegung noch vielfach durch das ängſtliche Einſchnüren in die Regeln gelähmt; aller Farbenſchmuck der Poeſie iſt zerſtört und der lebendige Körper zur Mumie ausgetrocknet. Ob Lope's **Honrado hermano** wirklich, wie man behauptet hat, das Vorbild zu Corneille's Horatiern hergeliehen habe, wollen wir dahingeſtellt ſein laſſen; die Punkte der Uebereinſtimmung zwiſchen beiden ſind wenigſtens nicht ſehr hervorſpringend.

Nicht glücklicher, als der größte Tragiker, war der erſte Luſtſpieldichter Frankreichs in ſeinen Entlehnungen aus dem Spaniſchen. Selbſt Molière's Landsleute räumen dies ein, indem ſie ſeine hierhergehörigen Stücke für ſeine ſchwächſten erklären, was unſtreitig viel ſagen will. Der Gebrauch, den Molière von ſpaniſchen Dramen gemacht

hat, ist sehr ausgedehnt gewesen und gibt sich nicht allein in den Lustspielen kund, deren ganzer Plan bei den Dichtern des südlichen Volks geborgt ist, sondern auch in anderen, in welchen nur einzelne Scenen und Situationen fremdes Eigenthum sind. Zu jenen gehört (mit Uebergehung der Bearbeitungen Calderon'scher und Moreto'scher Stücke, von denen erst später die Rede sein kann) **Le médecin malgré lui.** Diese Posse ist, der Grundlage ihrer Handlung nach, aus Lope's **Acero de Madrid,** allein sie bietet in der Scene, wo Sganarelle den Léandre für einen Apotheker ausgibt, um ihm eine Zusammenkunft mit Lucinda zu verschaffen, zugleich eine Erinnerung an einen ähnlichen Auftritt in der **Fingida Arcadia** des Tirso de Molina. **L'amour médecin** hat zwar mit Tirso's **Amor medico** nichts weiter gemein, als den Titel, da die Aktion eine ganz andere ist; dagegen sind Scene **III** und **IV** des zweiten Akts aus einem anderen Drama desselben Dichters geschöpft, nämlich aus der **Venganza de Tamar** (siehe den Anfang des zweiten Akts.). — Die berühmte Versöhnungsscene im Tartüffe ist dem **Perro del hortelano** des Lope de Vega entnommen, und **L'école des maris** zeigt in mehreren Scenen offenbare Erinnerungen an eben dessen **Discreta enamorada** und **El mayor imposible.**

Wenn nun schon die beiden größten französischen Dramatiker in ihren Umarbeitungen spanischer Dichter so wenig zu ihrem Vortheil erscheinen, was läßt sich erst von den geringeren Comödienschreibern jener Zeit erwarten? In der That haben auch diese jene Quelle auf's fleißigste ausgebeutet. So ist, um nur einige Beispiele anzuführen, **La jalouse d'elle même** von Boisrobert nach Tirso's **Ze-**

losa de si misma, L'absent chez soi von d'Ouville nach Lope's Ausente en su lugar, L'amour médecin von Sainte-Marthe nach Tirso's Amor medico, deſſelben Aimer sans savoir qui nach Lope's Amar sin saber à quien, ſo ſind ferner faſt alle Stücke von Montfleury, Mayret, Scarron, Thomas Corneille, Boisrobert, d'Ouville und die älteren von Quinault Bearbeitungen ſpaniſcher Originale. Wir machen dieſen Schriftſtellern an ſich aus ihren Entlehnungen keineswegs einen Vorwurf. Gewiß muß dem Dichter das Recht zugeſtanden werden, die Erfindungen und Gedanken Anderer zu benutzen. So hat Shakſpeare die Idee zu einigen ſeiner Stücke oder zu einzelnen Scenen derſelben aus Arbeiten ſeiner Vorgänger und Zeitgenoſſen geſchöpft, ſo haben auch die ſpaniſchen Dramatiker ſich gegenſeitig Manches zu verdanken. Aber was man bei dieſem Verfahren unbedingt verlangen muß, iſt, daß der Autor, der ſich auf ſolche Art fremdes Gut zu eigen macht, daſſelbe poetiſch durchdringe und umgeſtalte, es aus ſeinem Geiſte mit neuen dichteriſchen Elementen ausgeſtattet und mit verjüngter Lebenskraft hervorgehen laſſe. Wem dieſe Forderung zu hoch geſpannt ſcheint der wird doch wenigſtens zugeben, daß der Umarbeiter ſchon vorhandener Werke Sympathie für die Schönheiten derſelben zeigen und ihre Vorzüge, ſtatt ſie zu verwiſchen, möglichſt prägnant herausarbeiten müſſe. Wer dieſe Anſprüche nicht erfüllt, der heißt mit Recht ein geiſtloſer Plagiator. Wie aber beſtehen nun die genannten Franzoſen vor ſolchen Anforderungen? Sie bemächtigen ſich eines ſpaniſchen Schauſpiels, preſſen das Materielle ſeines Inhalts heraus, entfernen auf's ſorgfältigſte allen

poetiſchen Schmuck, bringen Wahrheit und Wahrſcheinlichkeit, Feuer und Leben der Darſtellung den Götzen der drei Einheiten zum Opfer — und auf dieſe Art wird aus dem „rohen und regelloſen“ Originalgedicht, oder vielmehr aus Bruchſtücken und flüchtigen Reminiſcenzen davon, eine claſſiſche Tragödie oder Comödie. Statt des dichteriſchen Schwunges dort, haben wir hier proſaiſche Nüchternheit, ſtatt des Reichthums und der Wahrheit der Motive eine an allen Gliedern gelähmte und ſinnlos verknüpfte Handlung, ſtatt der hinreißenden Rapidität des Dialogs das ſchleppendſte Geſpräch, ſtatt des entzückenden und das Ohr berauſchenden Wechſels harmoniſcher Klänge das monotone Geklapper des Alexandriners. In der That, nur in ſo fern, als es allerdings nicht Jedem möglich iſt, treffliche Originale ſo gänzlich zu verunſtalten, daß auch kaum eine Spur ihrer urſprünglichen Vorzüge übrig bleibt, nur in dieſer Rückſicht kann den franzöſiſchen Bühnenſcribenten Talent zugeſprochen werden. Wehe daher dem unglücklichen ſpaniſchen Dichter, über den dieſer Heuſchreckenſchwarm hergefallen iſt, und wehe der lebendigen Herrlichkeit ſeiner Poeſie! Aber Schmach den ſchamloſen Kritikern, welche aus National-Eitelkeit oder dumm-abergläubiſcher Verehrung Boileau'ſcher Präcepte ſich nicht geſcheut haben, dieſe ganz verachtungswürdigen Productionen als Vervollkommnungen ihrer Vorbilder anzupreiſen!

In wie weit ſpaniſche Theaterſtücke ſchon in der vorliegenden Periode auch in andere Länder, als die bisher genannten, Eingang gefunden haben, darüber ſind uns nur einzelne fragmentariſche Notizen zugekommen. Ihre Verbreitung in den Niederlanden, wo mehrere Bände da-

von nachgedruckt wurden, unterliegt keinem Zweifel. Daß Lope's Schauspiele schon im Beginn des 17. Jahrhunderts ihren Weg auch nach Amerika gefunden hatten und dort mit Beifall aufgenommen worden waren, sieht man aus der Vorrede zum **Peregrino en su Patria.** Ob es sich mit der Behauptung Sismondi's, daß an den Höfen von Wien und München spanische Comödien aufgeführt worden seien, richtig verhalte, möge dahingestellt bleiben, da wir hierüber nichts aufzufinden vermocht haben; daß deren aber im Serail zu Constantinopel durch Morisken und spanische Sclaven, welche sie von Venetianischen Kaufleuten erhandelten, gespielt wurden, scheint nicht bezweifelt werden zu können [228]).

[228]) **Entre las mugeres que entonces tenia el Sultan Amath era la mas querida una cierta Señora Andaluz, que fué cautiva en uno de los puertos de España: esta holgava notablemente de oir representar a los cautivos Christianos algunas Comedias, y ellos deseosos de su favor y amparo las estudiavan, comprándolas en Venecia a algunos mercaderes Judios para llevarselas, de que yo oí carta de su Embajador entónces para el Conde de Lemos, encareciendo lo que este genero de escritura se estiende por el mundo, despues que con mas cuidado se divide en tomos. Quiso nuestro Felisardo agradar à la Gran Sultana Doña Maria y estudió con otros mancebos, assi cautivos como de la espulsion de los Moros, la Comedia de la Fuerza lastimosa. — Lope de Vega Novelas, El Desdichado por la honra, Obras sueltas Tom. VIII. pag. 95. — S. auch Cervantes, la Gran Sultana, Jornada III.**

Anhang.

Verzeichniß der dramatiſchen Werke des Lope de Vega.

I.

Die große Sammlung der Schauſpiele des Lope de Vega.

Im Folgenden iſt das von Nicolas Antonio gelieferte Inhaltsverzeichniß der alten Geſammtausgabe von Lope's Comödien ſo viel wie möglich vervollſtändigt worden.

Las Comedias del famoso Poeta Lope de Vega Carpio.

Erſter Band.

Valencia, 1604. Valladolid, 1604. Zaragoza, 1604. Madrid, 1604. Antwerpen, 1607.

1. Los donaires de Matico. 2. Carlos el perseguido. 3. El cerco de Santa Fee. 4. Vida y muerte de Vamba. 5. La traicion bien acertada. 6 El hijo de Reduan. 7 Nacimiento de Urson y Valentin. 8. El casamiento en la muerte, y hechos de Bernardo del Carpio. 9. La Escolastica zelosa. 10. La amistad pagada. 11. La Comedia del molino. 12. El testimonio vengado. Nebſt zwölf Loas

Die Ausgaben dieſes Bandes von Valladolid, 1609 und Mailand, 1617 enthalten außer den zwölf Comödien und Loas noch folgende Zwiſchenſpiele: La Melisendra. El padre engañado. El Capeador. El doctor simple. Pedro Hernandez y el Corregidor. Los alimentos. Los negros de Santo Thome. El Indiano. La cuna Los ladrones engañados. La dama fingida. La endemoniada.

Zweiter Band.

Madrid, 1609. Valladolid, 1609. Barcelona, 1611. Brüſſel 1611.

1. La fuerza lastimosa. 2. La ocasion perdida. 3. El gallardo Catalan. 4. El Mayorazgo dudoso. 5. La Condesa Matilde. 6. Los Benavides. 7. Los comendadores de Cordova. 8. La Bella mal maridada. 9. Los tres diamantes. 10. La quinta de Florencia. 11. El padrino desposado. 12. Las ferias de Madrid.

Dritter Band.

Die in dieſem Bande enthaltenen Stücke ſind ſchon oben Seite 452 verzeichnet worden.

Vierter Band.

Madrid, 1614. Pampelona, 1614.

1. Laura perseguida. 2. Nuevo mundo de Colon. 3. El asalto de Mastrique por el Principe de Parma. 4. Peribañez y el Comendador de Ocaña. 5. El Ginoves liberal. 6. Los torneos de Aragon. 7. La boda entre dos maridos. 8. El amigo por fuerza. 9. El galan Castrucho. 10. Los embustes de Celauro. 11. La fé rompida. 12. El tyrano castigado.

Fünfter Band.

Siehe oben Seite 453.

Sechſter Band.

Madrid, 1615.

1. La batalla del honor. 2. La obediencia laureada y primer Carlos de Ungria. 3. El hombre de bien. 4. El servir con mala estrella. 5. El cuerdo en su casa. 6. La Reina Juana de Napoles. 7. El Duque de Viseo. 8. El Secretario de si mismo. 9. El llegar con ocasion. 10. El testigo contra si. 11. El marmol de Felisardo. 12. El mejor maestro el tiempo.

Siebenter Band.

Madrid, 1617.

1. El villano en su rincon. 2. El castigo del discreto. 3. Las pobrezas de Reinaldos. 4. El Gran Duque de Moscovia.

5. Las paces de los Reyes y judia de Toledo. 6. Los Porceles de Murcia. 7. La hermosura aborrecida. 8. El primer Fajardo. 9. La viuda casada y doncella. 10. El principe despeñado. 11. La Serrana de la Vera. 12. S. Isidro de Madrid.

Achter Band.

Madrid, 1617.

1. Despertar a quien duerme. 2. El anzuelo de Fenisa. 3 Los locos por el cielo. 4. El mas galan Portugues Duque de Berganza. 5. El Argel fingido y renegado de amor. 6. El postrer Godo de España. 7. La prision sin culpa. 8. El esclavo de Roma. 9. La imperial de Othon. 10. El niño inocente de la guardia.

Neunter Band.

Madrid, 1617 und 1618.

1. La prueva de los ingenios. 2. La donzella Theodor. 3. El Hamete de Toledo. 4. El ausente en el lugar. 5. La niña de plata. 6. El animal de Ungria. 7. Del mal lo menos. 8. La hermosa Alfreda 9. Los Ponces de Barcelona. 10. La varona Castellana. 11. La dama boba. 12. Los melindres de Belisa.

Zehnter Band.

Madrid, 1618.

1. El galan de la Membrilla. 2. La venganza venturosa. 3. D. Lope de Cardona. 4. La humildad y la sobervia. 5. El amante agradecido. 6. Los Guanches de Tenerife, y conquista de Canaria. 7. La octava maravilla. 8. El sembrar en buena tierra. 9. Los Chaves de Villalva. 10. Juan de Dios y Anton Martin. 11. La burgalesa de Lerma. 12. El poder venzido y amor premiado.

Eilfter Band.

Madrid, 1618.

1. El perro del hortelano. 2. El azero de Madrid. 3. Las dos estrellas trocadas y ramilletes de Madrid. 4. Obras son amores. 5. Servir a señor discreto. 6. El principe perfeto. 7. El amigo hasta la muerte. 8. La locura por la honra. 9. El mayordomo de la Duquesa de Amalfi. 10. El arenal de Sevilla. 11. La fortuna merecida. 12. La Tragedia del Rey D. Sebastian, y bautismo del principe de Marruecos.

Zwölfter Band.
Madrid, 1619.

1. Ello dirà. 2. La sortija del olvido. 3. Los enemigos en casa. 4. La cortesia de España. 5. Al pasar del arroyo. 6. Los hidalgos de la Aldea. 7. El marques de Mantua. 8. Las flores de Don Juan, y rico y pobre trocados. 9. Lo que ay que fiar del mundo. 10. La firmeza en la desdicha. 11. La desdichada Estefania. 12. Fuente ovejuna.

Dreizehnter Band.
Madrid, 1620.

1. La Arcadia. 2. El halcon de Federigo. 3. El remedio en la desdicha. 4 Los esclavos libres. 5. El desconfiado. 6. El Cardenal de Belen. 7. El Alcalde mayor. 8. Los locos de Valenzia. 9. Santiago el verde. 10. La Francesilla. 11. El desposorio encubierto. 12. Los Españoles en Flandes.

Vierzehnter Band.
Madrid, 1620.

1. Los amantes sin amor. 2. La villana de Getafe. 3. La gallarda Toledana. 4. La corona merecida. 5. La viuda Valenciana. 6. El cavallero de Illescas. 7. Pedro carbonero. 8. El verdadero amante. 9. Las almenas de Toro. 10. El bobo del colegio. 11. El cuerdo loco. 12. La ingratitud vengada.

Fünfzehnter Band..
Madrid, 1621.

1 La mal casada. 2. Querer la propria desdicha. 3. La vengadora de las mugeres. 4. El cavallero del Sacramento. 5. La santa Liga. 6. El favor agradecido. 7. La hermosa Esther. 8. El leal criado. 9. La buena guarda. 10. Historia de Tobias. 11. El ingrato arrepentido. 12. El Cavallero del milagro.

Sechszehnter Band.
Madrid, 1622.

1. El premio de la hermosura. 2. Adonis y Venus. 3. Los prados de Leon. 4. Mirad a quien alabais. 5. Las mugeres sin hombres. 6. La fabula de Perseo. 7. El laberinto de Creta.

8. La serrana de Tormes. 9. Las grandezas de Alexandro. 10. La Felisarda. 11. La innocente Laura. 12. Lo fingido verdadero.

Siebzehnter Band.

Madrid, 1622.

1. Con su pan se lo coma. 2. Quien mas no puede. 3. El soldado amante. 4. Muertos vivos. 5. El primer Rey de Castilla. 6. El Domine Lucas. 7. Lucinda perseguida. 8. El ruiseñor de Sevilla. 9. El sol parado. 10. La madre de la mejor. 11. Jorge Toledano. 12. El hidalgo Abencerrage.

Achtzehnter Band.

Madrid, 1623.

1. Segunda parte del principe perfeto. 2. La pobreza estimada. 3. El divino Africano. 4. La pastoral de Jacinto. 5. El honrado hermano. 6. El Capellan de la Virgen. 7. La piedad executada. 8. Las famosas asturianas. 9. La campana de Aragon. 10. Quien no ama no haga fieros. 11. El rustico del Cielo. 12. El valor de las mugeres.

Neunzehnter Band.

Madrid, 1623.

1. De cosario a cosario. 2. Amor secreto hasta zelos. 3. La innocente sangre. 4. El serafin humano 5. El hijo de los leones. 6. El conde Fernan Gonzalez. 7. D. Juan de Castro primera, y 8. secunda parte. 9. La limpieza non manchada. 10. El vellocino de oro. 11. La mocedad de Roldan. 12. Carlos V. en Francia.

Zwanzigſter Band.

Madrid, 1625.

1. La discreta venganza. 2. Lo cierto por lo dudoso. 3. Pobreza no es vileza. 4. Arauco domado. 5. La ventura sin buscalla. 6. El valiente Cespedes. 7. El hombre por su palabra. 8. Roma abrasada. 9. Virtud pobreza y muger. 10. El Rey sin reyno. 11. El mejor mozo de España. 12. El marido mas firme.

Einundzwanzigſter Band.

Madrid 1635.

1. La bella Aurora. 2. Ay verdades que en amor. 3. La boba para los otros y discreta para si. 4. La noche de S. Juan.

5. El castigo sin venganza. 6. Los bandos de Sena. 7. El mejor Alcalde el Rey. 8. El premio del bien hablar. 9. La vitoria de la honrra. 10. El piadoso Aragones. 11. Los Tellos de Meneses. 12. Por la puente Juana. Dieſer Band erſchien, da Lope ſchon todt war.

Zweiundzwanzigſter Band.

Madrid, 1635.

1. Quien todo lo quiere. 2. No son todos ruiseñores. 3. Amar, servir y esperar. 4. Vida de S. Pedro Nolasco. 5. La primera informacion. 6. Nadie se conoce. 7. La mayor vitoria. 8. Amar sin saber a quien. 9. Amor pleito y desafio. 10. El labrador venturoso. 11. Los trabajos de Jacob. 12. Lac arbonera.

Ein anderer 22. Band de las Comedias de Lope de Vega y las mejores que hasta ahora han salido, Zaragoza, 1630 (auf der königlichen Bibliothek zu Paris befindlich) enthält folgende Stücke:

Nunca mucho costó poco (von Alarcon). Di mentira sacarás verdad. La carbonera. La amistad y la obligacion. La verdad sospechosa (von Alarcon). Quien bien ama tarde olvida. Amar sin saber a quien. El marques de las Nabas. Lo que ha de ser. La lealtad en el agravio. En los indicios la Culpa. La intencion castigada.

Dreiundzwanzigſter Band.

Madrid, 1638.

1. Contra valor no ay desdicha. 2. Las batuecas del Duque de Alva. 3. Las cuentas del gran Capitan. 4. El piadoso Veneciano. 5. Porfiar hasta morir. 6. El robo de Dina. 7. El saber puede dañar. 8. La embidia de la nobleza. 9. Los pleitos de Inglaterra. 10. Los Palazios de Galiana. 11. Dios haze Reyes. 12. El saber por no saber, y vida de S. Julian de Alcala de Henares.

Vierundzwanzigſter Band.

Madrid, 1640.

1. El palacio confuso. 2. El ingrato. 3. La tragedia por los Zelos. 4. El labrador venturoso. 5. La creacion del Mundo. 6. La despreciada querida. 7. La industria contra el poder y el honor contra la fuerza. 8. La porfia hasta el temor. 9. El juez de su misma causa. 10. La cruz en la sepultura. 11. El honrado con su sangre. 12. El hijo sin padre.

Derſelbe Band.
Zaragoza, 1633.

1. La ley executada. 2. Selvas y bosques de Amor. 3. Examen de maridos. 4. El que diran. 5. Lo honra por la muger. 6. El amor vandolero. 7. La mayor desgracia del Emp. Carlos V., y hechizera de Argel. 8. Veer y no creer. 9. Dineros son calidad. 10. De quando aca nos vino. 11. Amor pleito y desafio. 12. La mayor vitoria.

Derſelbe Band.
Zaragoza, 1641.

Guardar y guardarse. La hermosa fea. El Cavallero de Olmedo. El bastardo Mudarra. La ilustre Fregona. El Nacimiento de Christo. Los Ramirez de Arellano. Don Gonzalo de Cordova. San Nicolas de Tolentino. Los peligros de la ausencia. Servir a buenos. Barlan y Josafa.

Fünfundzwanzigſter Band.
Zaragoza, 1647.

1. La esclava de su galan. 2. El desprecio agradecido. 3. Aventuras de D. Juan de Alarcos. 4. El mayor imposible. 5. La vitoria del Marques de Santa Cruz. 6. Los cautivos de Argel 7. Castelvies y Monteses. 8. De lo que à de ser. 9. El ultimo Godo. 10. La necedad del discreto. 11. El juez en su causa. 12. Los embustes de Fabia.

II.

La Vega del Parnaso.

Madrid 1637.

1. El guante de Doña Blanca. 2. La mayor virtud de un Rey. 3. Las bizarrias de Belisa. 4. Porfiando vence Amor. 5. El desprecio agradecido. 6. El Amor enamorado. 7. La mayor vitoria de Alemania. 8. Sino vieran las mugeres.

III.

Fiestas del Santissimo Sacramento en doce Autos sacramentales con sus Loas y Entremeses.

Madrid, 1644.

Autos: El nombre de Jesus. El Heredero del Cielo. Los acreedores del Hombre. Del Pan y del Palo. El Missacantano. Las Aventuras del Hombre. La Siega. El Pastor Lobo. La Vuelta de Egypto. El Niño Pastor. Los Cantares. La Puente del Mundo. Entremeses: El Letrado. El Soldadillo. El Poeta. El Robo de Helena. La Hechicera. El Marques de Alfarache. El Degollado. La Muestra de los Carros. Los Organos. El Remediador. Daca mi muger. Las Comparaciones.

IV.

Verzeichniß der Comödien des Lope de Vega aus der Vorrede zum Peregrino en su patria.

(S. oben Seite 206. Den Titeln der Stücke, welche gegenwärtig noch vorhanden und mir bekannt sind, ist ein § vorgesetzt.)

Las Amazonas.
Hero y Leandro.
§El Nacimiento.
La Condesa.
La Infanta labradora.
La Pastoral de Albania.
Los Cautivos.
El Degollado fingido.
El Cerco de Toledo.
El Otomano famoso.
Sarracinos y Aliatares.
Los amores de Narcisso.
Las Guerras civiles.
El Viage del hombre.
La Tragedia de Aristea.
El Engaño en la verdad.
§El Lacayo fingido.
Los Zelos satisfechos.
El Medico enamorado.
§La Serrana de Tormes.
El Africano cruel.
La Infanta desesperada.
Los Padres engañados.
El Meson de la Corte.
El Jardin de Falerina.
El Grao de Valencia.

§La Ingratitud vengada.
Muza furioso.
Alfonso el afortunado
El Casamiento dos veces.
§El Hijo de Reduan.
§El Soldado amante.
El Ganso de oro.
La Palabra mal cumplida.
La Difunta pleyteada.
El Cerco de Oran.
La Abderite.
Guelfos y Gibelinos.
La Competencia engañada.
El Principe melancolico.
§Adonis y Venus.
§El primer Rey de Castilla.
§El testimonio vengado.
Los Torneos de Valencia.
La Peregrina.
Garcilasso de la Vega.
§Los Embustes de Fabia.
El Conde D. Thomas.
Psyques y Cupido.
El Page de la Reyna.
Los Fregosos y Adornos.
§El Vaquero de Moraña.
El Hijo venturoso.
La Montañesa.
La Matrona constante.
§La Viuda Valenciana.
El Cirujano.
Belardo furioso.
La Vizcayna.
§El Sol parado.
§Los Comendadores.
El Alcayde de Madrid.
El Turco en Viena.
El Galan escarmentado.
Romulo y Remo.
La Dama estudiante.
§La Traycion bien acertada
El Enemigo engañado.
El buen agradecimiento.
Los Monteros de Espinosa.
El pleyto de Ingalaterra.
El Duque de Alva en París.
Conquista de Tremezen.
§El Maestro de danzar.
§El Domine Lucas.
§Los Chaves de Villalva.
§Los Muertos vivos.
San Roque.
La Valeriana.
El Roberto.
La Suerte de los tres Reyes.
La Semiramis.
El Galan agradecido.
Antonio Roca.
§La Varona Castellana.
El Principe de Marruecos.
§Mozedades de Roldan.
§Los Amantes sin amor.
Los Peraltas.
Fray Martin de Valencia.
Pimenteles y Quiñones.
El amor constante.
El Hijo de sí mismo.
Los Biedmas.
Las Quinas de Portugal.
§Lucinda perseguida.
§El Cuerdo loco.
§Los Esclavos libres.
§El Despeñado.
§El Arenal de Sevilla.
§La Gallarda Toledana.
§La Corona merecida.
§Pedro carbonero.
§El Marmol de Felisardo.
§El Favor agradecido.
§El Caballero del milagro.
§El Leal criado.
La Reyna loca.
§El Argel fingido.
§El Esclavo de Roma.

El Bosque amoroso.
§Los Locos por el cielo.
La Perdicion de España.
§Angelica en el Catai.
La Cadena.
§La Prision sin culpa.
La Barbara del cielo.
§Los Fajardos.
San Andrés Carmelita.
Neron cruel.
El primero Medicis.
El Capitan Juan de Urbina.
San Segundo de Avila.
El Cerco de Madrid.
La Torre de Hercules.
Los Guzmanes de Toral.
El Conde Dirlos.
§El Matico.
Cegries y Bencerrajes.
El Tonto de la aldea.
§La Escolastica zelosa.
El Salteador agraviado.
§El Verdadero amante.
Roncesvalles.
§La Francesilla.
El Rico avariento.
La Muerte del maestre.
La Inclinacion natural.
§El Padrino desposado.
San Julian de Cuenca.
§La Bella mal maridada.
§El Perseguido.
La Poncella de Francia.
§El Caballero de Illescas.
Abindarraez y Narbaez.
§El Marqués de Mantua.
§El Ingrato arrepentido.
El Sufrimiento premiado.
§Urson y Valentin.
Segunda de Urson.
§Ferias de Madrid.
Celos de Rodamonte.
La Ginovesa.
El Espiritu fingido.
Las Gallardas Mazedonias.
§El Rufian Castrucho.
El Principe inocente.
Burlas de amor.
La Sierra de Espadán.
El Barbaro gallardo.
La Pastoral de la siega.
La Pastoral encantada.
La Pastoral de los celos.
El Rey de Frisia.
§Jorge Toledano.
§Los tres diamantes.
El Caballero mudo.
La Envidia y la privanza.
El Amor desatinado.
La Imperial de Toledo.
San Tirio de España.
§Los Horacios.
§La Pobreza estimada.
El Triunfo de la limosna.
El Esclavo por su gusto.
La Gran pintora.
§El Molino.
§Laura perseguida.
§Los Locos de Valencia.
La Circe Angelica.
El Cortesano en su aldea.
§El Rey Wamba.
§El Nuevo mundo.
§El Mayorazgo dudoso.
§El Tyrano castigado.
§El Amigo por fuerza.
§La Fé rompida.
La Amatilde.
§La Hermosura de Alfreda.
§Los Enredos de Celauro.
La Governadora.
Los Triunfos de Octaviano.
La Conquista del Andalucia.
§Los Torneos de Aragon.

El Desdichado.
La Mudable.
La Bella gitana.
La Firmeza de Leonarda.
Los Jacintos.
La Campana de Aragon.
La Reyna de Lesbos.
La Divina vencedora.
Los Jüeces de Ferrara.
§La Serrana de la Vera.
§La Fuerza lastimosa.
§La Galiana.
La Basilea.
La Batalla naval.
§Los Benavides.
La Venganza de Gayferos.
§La Ocasion perdida.
§La Pobreza de Reynaldos.
La Dama desagraviada.
La Prision de Muza.
§El Catalan valeroso.
La Toma de Alora.
La Villanesca.
El Monstruo de amor *).
§La Locura por la honra.
Los Jueces de Castilla.
§El llegar en ocasion.
§El Villano en su rincon.
§El Castigo del discreto.
§El Gran Duque de Moscovia.
§Las Paces de los Reyes.
§Los Porceles de Murcia.
§La Hermosura aborrecida.
§La Viuda casada y doncella.
§San Isidro de Madrid.
§El Assalto de Mastrique.
§El Comendador de Ocaña.
§El Ginovés liberal.
§La Boda entre dos maridos.
§Don Lope de Cardona.
§Conquista de Tenerife.
§La Octava maravilla.
§El sembrar en buena tierara.
§La Burgalesa de Lerma.
§El Poder vencido.
§El Perro del hortelano.
§El Acero de Madrid.
§Obras son amores.
§Con su pan se lo coma.
§D. Beltrán de Aragon.
El Imperio por fuerza.
§La Batalla del honor.
§La Obediencia laureada y primer Carlos de Hungria.
§El Hombre de bien.
§El Secretario de sí mismo.
§El Cuerdo en su casa.
§El Duque de Viseo.
El Testigo contra sí.
§El servir con mala estrella.
§La Quinta de Florencia.
§El Galan de la Membrilla.
§La Venganza venturosa.
§La Humildad y la sobervia.
§Ramilletes de Madrid.
§Servir a señor discreto.
§El Amigo hasta la muerte.
§El mayordomo de la Duquesa de Amalfi.
§Fuente ovejuna.
§Flores de D Juan, o el Rico y pobre trocados.
San Juan de Dios.
§La Noche Toledana.
Doña Inés de Castro.
§El Santo Negro.

*) Nur bis hierher reicht das Verzeichniß der älteſten Ausgabe vom Jahre 1604, die folgenden ſcheinen erſt ſpäter hinzugefügt worden zu ſein.

§El despertar a quien duerme.
El Postrer gozo de España.
§El Niño inocente.
§El Casamiento en la muerte.
§Los Ponces de Barcelona.
§La Dama boba.
§Los melindres de Belisa.
El Alcazar de Consuegra.
San Agustin.
§Las Asturianas.
§La Necedad del discreto.
San Martin.
La Casta Penelope.
Arminda zelosa.
La Atalanta.
El honrado perseguido.
§El bobo del colegio.
Los Siete Infantes de Lara.
El Gallardo Jacobin.
Ea Conquista de Cortés.
El mejor representante.
§La firmeza en la desdicha.
§Castelvines y Monteses.
El Juez en su causa.
El Principe carbonero.
§Virtud, pobreza y muger.
El Abanillo.
§Quien mas no puede.
§El Hombre por su palabra.
Achaque quieren las cosas.
El Labyrinto de Creta.
§La Discreta enamorada.
Los Zelos sin ocasion.
§Los Prados de Leon.
§Los amantes sin amor.
§La ventura sin buscalla.
El muerto vencedor.
La Serrana de Burgos.
La segunda parte.
San Antonio de Padua.
§El piadoso Veneciano.
§Las Batuecas.
Pedro de Urdimalas.
Lazarillo de Tormes.
§Don Juan de Castro.
§Segunda parte.
Las fortunas de Beraldo.
Los Duques de Saboya.
§Los embustes de Fabia.
La espada pretendida.
§Carlos V. en Francia.
El verano saludable.
§El ruyseñor de Sevilla.
La guia de la corte.
El Amor soldado.
Dé donde diere.
La Toma de Longo por el Marqués de Santa Cruz.
La Prueba de los amigos.
§Los enemigos en casa.
El Secreto bien guardado.
§La Victoria del honor.
§El caballero del sacramento.
La Madalena.
El Martyr de Florencia.
Santo Thomás de Aquino.
San Angel Carmelita.
La madre Teresa de Jesus.
San Adrian y Natalia.
§La Dicha del forastero.

V.

Sueltas.

(Die folgende Liſte der Comödien Lope's, welche in den obigen Verzeichniſſen noch nicht enthalten ſind, iſt aus den Catalogen von Medel del Caſtillo (1735) und la Huerta (1785) gezogen. Da in den Einzeldrucken bekanntlich Vieles mit Unrecht auf den Namen des großen Meiſters geſchrieben worden iſt, ſo hat man alle die Titel, welche offenbar eine ſolche falſche Bezeichnung tragen, zu entfernen geſucht.)

Acertar errando.
La adversa fortuna del Infante D. Fernando de Portugal.
Allá darás Rayo.
Amar como se ha de amar
Amar por burla.
Los amigos enojados.
El Amor con vista.
El Ante-Christo
Argelán, Rey de Alcalá.
Los Bargas de Castilla.
La Batalla de Dos.
Bernardo del Carpio en Francia.
Bohemia convertida.
El buen Vecino.
Las burlas veras.
El Capitan Belisario y ejemplo mayor de la desdicha.
El casamiento por Christo.
El cautivo coronado.
El cerco de Viena por Carlos V.
La ciudad sin Dios.
Como se vengan los Nobles.
Como se engañan los ojos.
La competencia en los Nobles.
El Conde D. Pedro Velez.
David perseguido y montes de Gelboe.
De un Castigo tres venganzas.
De la Mazagatos.
La defensa en la verdad.
El dichoso Parricida.
Dios hace justicia a Todos.
Los donayres de Pedro Corchoelo y el qué dirán.
Las Doncellas de Simancas.
Don Manuel de Sousa.
Dos agravios sin ofensa.
Las dos bandoleras.
El embajador fingido.
El enemigo engañado.
Engañar á quien engaña.
El engaño en la verdad.
Enmendar un daño á otro.
En la mayor lealtad mayor agravio y fortuna del Cielo
En los indicios la culpa.
El esclavo fingido.
La Estrella de Sevilla.
La famosa Montañesa.
Fernan Mendez Pinto.
La fianza satisfecha.
La fortuna adversa.
La fundacion de la Alhambra de Granada
La fundacion de la Santa Hermandad de Toledo.

El gallardo Jacimin.
La Gloria de San Francisco.
El gran Cardenal de España, Don Gil de Albornoz. Dos partes.
Los hijos del dolor.
La historia de Maragatos.
La horca para su dueño.
La mas Ilustre Hazaña de Garcilaso de la Vega.
Las hazañas del Cid y su muerte.
El Infanzon de Illescas.
El Jardin de Bargas.
Julian Romero.
La Juventud de San Isidro.
El labrador del Tormes.
Las lagrimas de David.
Lealtad, amor y amistad.
La lealtad en la traicion.
El leon apostolico.
El leño de Meleagro.
La libertad de Castilla.
La libertad de San Isidro.
La lindona de Galicia.
Lo que está determinado.
Lo que puede un agravio.
El loco por fuerza.
El maldito de su padre.
El marques del Valle.
Los martires de Madrid.
Mas valeis vos Antona que la corte toda
Mas vale Salto de Mata que ruego de Buenos.
Mas pueden Zelos que Amor.
Mas mal hay en la Aldegüela.
La mayor Corona.
La mayor dicha en el monte.
La mayor hazaña de Alexandro Magno.
El mayor de los Reyes.
El mayor Prodigio.
El merito en la templanza.
La merced en el castigo.
El milagro por los zelos.
Mocedades de Bernardo del Carpio.
La moza de Cantaro.
El nacimiento del Alba.
Nadie fie en lo que vé.
Nardo Antonio Bandolero.
El naufragio prodigioso.
Las niñezes del padre Roxas.
El niño Pastor.
El niño diablo.
Como han de ser los nobles.
Nuestra Senora de la Candelaria.
La nueva Victoria del Marques de Santa Cruz.
La Paloma de Toledo.
El Pastor fido.
La Peña de Francia.
El pleyto por la honra.
El principe D. Carlos.
El principe ignorante.
El principe Escanderbeg.
El prodigio de Etiopia.
La profetisa Casandra.
La prudencia en el castigo.
La puente de Mantible.
Quando Lope quiere, quiere.
Querer mas y sufrir menos.
El rey D. Sebastian.
La reyna Doña Maria.
San Pablo, vaso de eleccion.
Santa Brigida.
Santa Casilda.
Santa Polonia.
Santa Teodora.
La selva confusa.
Las Sierras de Guadalupe.
Sin Secreto no hay amor.

La suerte de los Reyes ó los Carboneros.
Sueños hay que verdades son.
El sufrimiento de honor.
Tambien se engaña la vista.
Tanto hagas como pagues.
El templo de Salomon.
El Toledano vengado.
El triunfo de la humildad.
El valiente Juan de Heredia.
El valor de Fernandico.
El vaso de Eleccion.
La ventura en la disgracia.
Yerros por amor.
El zeloso Estremeño.

Autos.

La adultera perdonada.
Ave Maria y Rosario de nuestra Señora.
La carcel de Amor.
La concepcion de Nuestra Senora.
Las galeras y Corsario del Alma.
El hijo de la Iglesia.
La Margarita preciosa.
La Natividad de nuestra Senora.
El nuevo Oriente del Sol y mas dichoso Portal.
La oveja perdida.
El pastor ingrato.
Las prisiones de Adan.
La santa Inquisicion.
El triunfo de la Iglesia.
El Toyson del Cielo.

Ende des zweiten Bandes.

Bemerkte Druckfehler.

S. 158 Z. 4 v. o. statt „welchen dieser“ lies: und daß dieser den Auftrag.
S. 163 Z. 4 v. o. lies erwiederter statt erwiedernder.
S. 178 Z. 5 v. u. lies Terminus statt Terenus.
S. 191 Z. 10 v. u. lies periit statt deriit.
S. 229 Z. 4 v. o. lies sclavisch statt slavisch.
S. 230 letzte Zeile, letztes Wort, lies Ihm.
S. 243 Z. 3 v. o. lies vorwaltenden statt verwaltenden.
S. 243 letzte Zeile ist das Wort in zu streichen.
S. 266 Z. 16 v. o. lies Thronerbe statt Thronerben.
S. 274 Z. 17 v. o. lies Weiteres statt Weiseres.
S. 313 Z. 2 v. o. lies sie statt er.
S. 320 Z. 9 v. u. lies Ganze statt Ganzes.
S. 323 Z. 13 und 14 lies Luis statt Federico.
S. 340 Z. 5 lies unzusammenhängender.
S. 361 Z. 23 v. o. fehlt hinter dasselbe das Wort bis.
S. 366 letzte Zeile lies künstlerischer statt künstlicher.
S. 375 letzte Zeile lies sein statt ein.
S. 587 Z. 7 fehlt hinter von das Wort den.
S. 597 Z. 2 lies Constantius statt Constantins.

Im ersten Bande lies noch: S. XX. Z. 11 Vergessenheit, S. 25 Z. 13 v. o. versucht statt verursacht und S. 31 Z. 1 v. o. Lobenswerthes statt Lebenswerthes.

Digitized by Google

itized by Google

Digitized by Google